

მოსსენებელი
30 ოქტომბერი – 3 ნოემბერი 2018 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

მეცხრე

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი

THE NINTH
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

30 OCTOBER – 3 NOVEMBER 2018 TBILISI, GEORGIA
PROCEEDINGS

საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

MINISTRY OF EDUCATION, SCIENCE, CULTURE AND SPORTS OF GEORGIA
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

უკ (UDC) 784.1+784.4
ტ-753

რედაქტორები: *რუსუდან წურწუმია*
იოსებ ჟორდანია

EDITED BY *RUSUDAN TSURTSUMIA*
JOSEPH JORDANIA

გამოცემაზე მუშაობდნენ: *თეონა ლომსაძე*
ბაია ჟუჟუნაძე
მაია კაჭკაჭიშვილი
ნინო რაზმაძე
მაკა ხარძიანი

THIS PUBLICATION WAS PREPARED BY: *TEONA LOMSADZE*
BAIA ZHUZHUNADZE
MAIA KACHKACHISHVILI
NINO RAZMADZE
MAKA KHARDZIANI

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2019

© International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili
State Conservatoire, 2019

ISBN 978-9941-9538-7-3

გარეკანის მხატვარი ნიკა სებისკვერაძე
Cover Design by **NIKA SEBISKVERADZE**

კომპიუტერული უზრუნველყოფა მარიამ პოლტახიენტი
Computer Service by **MARIAM POLTAKHIENTI**

ს ა რ ჩ ე ვ ი

CONTENTS

რედაქტორებისგან	9
From the editors	14

მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები
GENERAL THEORY AND MUSICAL-AESTHETIC ASPECTS OF POLYPHONY

იოსებ ჟორდანია (ავსტრალია/საქართველო) – სტაბილური და მობილური ელემენტები მრავალხმიან ფაქტურაში: ისტორიული ასპექტი	21
Joseph Jordania (Australia/Georgia) – Stable and Mobile Elements of Polyphonic Texture: Historical Aspect	25
ანდრეა კუზმიჩი (კანადა) – როგორ გამოხატავს მუსიკა მარადიულობის აზრს?	29
Andrea Kuzmich (Canada) – How Does Music Convey a Sense of Eternity?	36
პიოტრ პოდლიპნიაკი (პოლონეთი) – პოლიფონია, როგორც სპეციფიკურად ადამიანური მენტალობის ფენომენი	44
Piotr Podlipniak (Poland) – Polyphony, as a Human-Specific Mental Phenomenon	50
კლეიტონ პარი (აშშ) – გუნდური სიმღერა, როგორც ინტერკულტურული სენსიტიურობის განვითარების საშუალება	58
Clayton Parr (USA) – A Framework for Using Choral Singing to Develop Intercultural Sensitivity	63

ტრადიციული მრავალხმიანობა და პოპულარული მუსიკის ჟანრები
TRADITIONAL POLYPHONY AND POPULAR MUSIC GENRES

ანა პიოტროვსკა (პოლონეთი) – პოლიფონია თუ პოლიფონიური ეფექტი? მრავალხმიანი სიმღერა და პოპ მუსიკა	69
Ana Piotrowska (Poland) – Polyphony or Polyphonic Effect? Multi-Part Singing and Pop Music	74

ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა
REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE OF TRADITIONAL POLYPHONY

ნინო ლამბაშიძე, ნინო მახარაძე (საქართველო) – ქართული საწესო სიმღერა და მასში ასახული მითი	85
Nino Ghambashidze, Nino Makharadze (Georgia) – Georgian Ritual Song and the Mith Reflected in it.....	92
სუზან როზენბერგი (შვედეთი) – პოლიფონიური სტრატეგიები შვედურ ტრადიციულ სიმღერაში.....	101
Susanne Rosenberg (Sweden) – Polyphonic Strategies in Swedish Traditional Singing	107
ჟანა პარტლასი (ესტონეთი) – მორდოველი მოკშების მრავალხმიანი სიმღერები 40 წლის შემდეგ: 1970-იანი და 2010-იანი წლების მრავალბილიკიანი ჩანაწერების შედარება.....	118
Žanna Pärtlas (Estonia) – The Moksha Mordovian Multipart Songs 40 Years Later: the Comparison of the Multitrack Recordings Made in 1970s and 2010s	123
იზალი ზემცოვსკი (აშშ/რუსეთი) – პოლიფონია და მონოდია: პრობლემის გასაღები?.....	130
Izaly Zemtsovsky (USA/Russia) – Polyphony and Monody: Keys to the Problem?	136
რაზვან როშუ (ავსტრია) – ტრანსილვანიის კარპატელები: მონოდური მთები?	141
Răzvan Roșu (Austria) – The Transylvanian Carpathians: the Monodical Mountains?.....	146
ლიუ ქსიანგკუნი (ჩინეთი) – კონტრაპუნქტული სტრუქტურა და მისი ვარიაციები ტრადიციულ ქმერულ და ტაი ფინფიეტის/ფიფატის ანსამბლში	153
Liu Xiangkun (China) – Contrapuntal Structure and its Variations in Traditional Khmer and Thai Pinpeat/Piphat Ensemble	158
ფრანკ შერბაუმი (გერმანია), ელგუჯა დადუნაშვილი, ნანა მჟავანაძე (საქართველო) – ტრადიციული ქართული (მეტწილად სვანური) სიმღერა, ლოცვა და დატირება – აუდიო, ვიდეო და ლარინგოფონით ჩანერილი საველე ჩანაწერების გრძელვადიანი ინტერნეტ-არქივი	169
Frank Scherbaum (Germany), Nana Mjavanadze, Elguja Dadunashvili (Georgia) – A Web-Based, Long-Term Archive of Audio, Video, and Larynx-Microphone Field Recordings of Ttraditional Georgian Singing, Prayng and Lameting with Special Emphasis on Svaneti	174

იანიკა ორასი (ესტონეთი) – გაგრძელებასა და აღორძინებას შორის: სოციალური და მუსიკალური პროცესები თანამედროვე <i>სეტო ლეელოს</i> სასიმღერო ტრადიციაში	181
Janika Oras (Estonia) – Between Continuity and Revival: Social and Musical Processes in Contemporary <i>Seto Leelo</i> Singing Tradition	187
დავით შულღიაშვილი (საქართველო) – „ჩვენ მშვიდობა“ – სიმღერის საუკუნოვანი გზა	193
Davit Shugliashvili (Georgia) – “Chven Mshvidoba” (“Peace to Us”) – a Song Throughout the Century	201
მარიო მორელო (კანადა) – კავშირი ჩრდილოეთ და სამხრეთ იტალიის ვოკალური პოლიფონიის რეგიონულ სტილებს შორის: სალენტოსა და კუატროს პროვინციების საზიარო მუსიკალური მახასიათებლების იდენტობისათვის	208
Mario Morello (Canada) – A Link Between Regional Styles of Vocal Polyphony in Northern and Southern Italy: Identifying a Shared Musical Character Between Salento and <i>Quattro Province</i>	214
გიომ ვეიე (საფრანგეთი) – აღორძინების ძიებაში: სავოის (საფრანგეთის ალპები) მრავალხმიანი სიმღერა	227
Guillaume Veillet (France) – In Search of a Revival: Polyphonic Singing in Savoy (French Alps)	235
გიორგი კრავეიშვილი (საქართველო) – მრავალხმიანობა საქართველოს ისტორიული კუთხეებისა და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა მუსიკალურ ფოლკლორში	247
Giorgi Kraveishvili (Georgia) – Polyphony in Folk Music of the Georgians from the Historical Provinces of Georgia and Those Exiled in 17 th –19 th Centuries	255
დანკა ბოისე (კანადა) – <i>თვისონგური</i> , ისლანდიური ორხმიანი პოლიფონია: თანამედროვე შემსრულებლობა (ეფუძნება 2018 წლის ივლისში ჩატარებულ გამოკითხვასა და ინტერვიუებს)	262
Danica Boyce (Canada) – <i>Tvisongur</i> , Iceland's Two-Part Polyphony: Contemporary Performance (Based on a July 2018 Survey and Interviews)	267
მერი-სოფია ლაკოსი (ფინეთი) – პოლიფონიური ტენდენციები ჰაურამანის ტრადიციულ სიმღერებში	271

Meri-Sofia Lakos (Finland) – Polyphonic Tendencies in the Traditional Songs of Hawraman	278
სოფიკო კოტრიკაძე (საქართველო) – დამუშავებული და საავტორო სიმღერების შესახებ	286
Sopiko Kotrikadze (Georgia) – About Arranged and Composed Songs	290
მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში POLYPHONY IN THE SACRED MUSIC	
სიმჰა არომი (საფრანგეთი), ფრანკ შერბაუმი (გერმანია), ფლორან კ. დერა (საფრანგეთი) – ქართული და შუა საუკუნეების მრავალხმიანობის სტრუქტურული ანალიზი და მოდელირება	295
Simha Arom (France), Frank Scherbaum (Germany), Florent C. Darras (France) – Structural Analysis and Modeling of Georgian and Medieval Polyphonies	302
თამარ ჩხეიძე (საქართველო) – მუსიკალური სისტემა ქართულ საეკლესიო საგალობლებსა და ხალხურ სიმღერებში	313
Tamar Chkheidze (Georgia) – Interrelation of Multipart Structure and Harmonyregularities in Georgian Sacred Chants and Folk Music Examples	320
ოლივერ ტურნი (საფრანგეთი) – წმინდა სამების შემწეობით: იმპროვიზებული რელიგიური პოლიფონია იერუსალიმიდან	327
Olivier Tourny (France) – With the Help of the Holy Spirit: an “Improvised” Religious Polyphony from Jerusalem	333
ჯონ ა. გრემი (აშშ) – ქართული პირველწყაროები: საგალობელთა ხელნაწერ Q-684-ის ანალიზი	345
John A. Graham (USA) – Georgian Primary Sources: an Analysis of Chant Manuscript Q-684	353
ეკატერინე ყაზარაშვილი (საქართველო) – ქრისტეშობის კონდაკები ქართულ სამგალობლო ტრადიციაში	362
Ekaterine Kazarashvili (Georgia) – Christmas Kontakion in Georgian Chanting Tradition	367

ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციალური ასპექტები SOCIAL ASPECTS OF TRADITIONAL POLYPHONY

მანუელ ლაფარგა მარკესი, პენელოპე სანც გონსალესი (ესპანეთი) – პოლიფონიური სალამურები ბერძნულ-რომაულ სამყაროში	375
Manuel Lafarga Marques, Penelope Sanz Gonzales (Spain) – Polyphonic Pipes in the Greco-Roman World	382
ნინო ციციშვილი (ავსტრალია/საქართველო) – სოციალური ქცევის სათავეების შესახებ კულტურასა და ბუნებაში.....	394
Nino Tsitsishvili (Australia/Georgia) – On the Origins of Social Behaviour in Culture and Nature	400
მეთიუ ნაითი (კანადა) – სიმღერის ტურიზმი და კულტურის ანტრეპრენიურობა: ქართული პოლიფონია, როგორც ინტერკულტურული შეხვედრა	406
Matthew Knight (Canada) – Song Tourism and Cultural Entrepreneurship: Georgian Polyphony as Intercultural Encounter	412
ნინო მახარაძე (საქართველო) – ქართული ტრადიციული მუსიკა ფრანგი და ინგლისელი ავტორების ნაშრომებში.....	419
Nino Makharadze (Georgia) – Georgian Traditional Music in the Works of French and English Authors Foreword.....	426
მრავალხმიანობა საკრავიერ მუსიკაში POLYPHONY IN INSTRUMENTAL MUSIC	
ულრიხ მორგენშტერნი (ავსტრია) – გუდასტვირები ორლულიანი სტვირით ბანის მილის გარეშე – კომპარატიული და ისტორიული რაკურსი	435
Ulrich Morgerstern (Austria) – Droneless Double-Chanter Bagpipes in Comparative and Historical Perspective	443
დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე (ლიეტუვა) – მონოფონიური მელოდიების ილუზია ლიტვურ ტრადიციულ საკრავიერ მრავალხმიან კომპოზიციებში: ნოტირება და ბგერის აღქმა	454
Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė (Lithuania) – Illusion of Monophonic Melodies in Lithuanian Traditional Instrumental Polyphonic Music Compositions: Notation and Perception of Sound	465

გორდანა ბლაგოვეიჩი (სერბეთი) – ინსტრუმენტი, როგორც ეროვნული იდენტობის სიმბოლო: სერბეთში მცხოვრები სლოვაკების ფუიარა	482
Gordana Blagojević (Serbia) – Instrument as a Symbol of National Identity: <i>Fujara</i> Among Slovaks in Serbia	488
მაკა ხარძიანი (საქართველო) – ისლამ ფილფანის საჭუნურო კომპოზიციები – თანამედროვე HOMO-POLYPHONICUS-ის ქცევა	497
Maka Khardziani (Georgia) – Chuniri Compositions by Islam Pilpani – Behaviour of Contemporary HOMO-POLYPHONICUS	502
ნიკოლოზ ჯოხაძე (საქართველო) – გარმონის გზა საქართველოსკენ	507
Nikoloz Jokhadze (Georgia) – Following the Tracks of <i>garmoni</i> to Georgia	511
მრგვალი მაგიდა: მთები და პოლიფონია	518
ROUND TABLE: POLYPHONY AND MOUNTAINS	520

რედაქტორებისგან

2018 წლის 30 ოქტომბრიდან 3 ნოემბრამდე თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიამ ტრადიციული მრავალხმიანობის IX საერთაშორისო სიმპოზიუმს უმასპინძლა. ტრადიციისამებრ, სიმპოზიუმზე მრავალმა უცხოელმა მეცნიერმა, ქართული თუ მსოფლიო მრავალხმიანობის შემსრულებელმა ანსამბლმა მიიღო მონაწილეობა და, ქართველ კოლეგებთან ერთად, კიდევ ერთი დაუვინყარი კვირეული შემატა სიმპოზიუმების მრავალწლიან ისტორიას. მით უფრო, რომ IX სიმპოზიუმი საქართველოს პირველი რესპუბლიკის 100 წლისთავს მიეძღვნა. სიმპოზიუმი, ტრადიციისამებრ, საქართველოს პრეზიდენტის, გიორგი მარგველაშვილის პატრონაჟითა და საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერით ჩატარდა. ღონისძიების ორგანიზატორები იყვნენ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი და საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი.

IX სიმპოზიუმის სამეცნიერო ნაწილის მრავალფეროვანი და საინტერესო თემატიკა სრულადაა ასახული წინამდებარე კრებულში, რომელშიც შესულია სიმპოზიუმზე წაკითხული თითქმის ყველა მოხსენება. კრებულში მოხსენებები იმავე თანამიმდევრობითაა დალაგებული, როგორც ისინი სიმპოზიუმზე იყო წარმოდგენილი.

სიმპოზიუმის გახსნის სესია ტრადიციულ, თუმცა მუდამ აქტუალურ თემატიკას – **მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები** – მიეძღვნა. **იოსებ ჟორდანია (ავსტრალია/საქართველო)** მოხსენება – „სტაბილური და მობილური ელემენტები მრავალხმიან ფაქტურაში: ისტორიული ასპექტები“ – მეტად საინტერესო დასკვნას გვთავაზობს, რომ ადამიანის პირველადი სასიმღერო ტრადიცია წინარე კულტურული მოვლენა იყო, რომელიც ეყრდნობოდა დისონანსურ (სეკუნდურ) ხმოვანებას. **ანდრეა კუზმიჩი (კანადა)** მოხსენებაში – „როგორ გადმოსცემს მუსიკა მარადიულობის განცდას?“ – ცდილობს ამ კითხვას ქართულ მრავალხმიან სიმღერებში კოლექტიური მესხიერების ანალიზის საშუალებით გასცეს პასუხი. **პიოტრ პოდლიპნიაკი (პოლონეთი)** მოხსენებაში – „პოლიფონია, როგორც სპეციფიკურად ადამიანური მენტალობის მოვლენა“, – საინტერესო რაკურსიდან აანალიზებს პოლიფონიას და მას აღიქვამს უფრო მენტალურ, ვიდრე აუსტიკურ ფენომენად. განსხვავებული კულტურების ტრადიციული მრავალხმიანობის შემსრულებელი გუნდების ხელმძღვანელებისთვის მეტად სასარგებლო რჩევები წარმოადგინა **კლეიტონ პარმა (აშშ)** მოხსენებაში – „საგუნდო სიმღერის გამოყენება ინტერკულტურული მგრძნობელობის გასავითარებლად“. ძალზე საინტერესო პერსპექტივა წარმოადგინა სესიის, **ტრადიციული მუსიკა და პოპულარული მუსიკის ჟანრები**, მონაწილე **ანა პიოტროვსკამ (პოლონეთი)**. მოხსენებაში „პოლიფონია თუ პოლიფონიური ეფექტი? მრავალხმიანი სიმღერა და პოპ მუსიკა“ განხილულია ერთი მხრივ, „მრავალხმიანობის ეფექტები“ (და არა მრავალხმიანობა) პოპულარულ მუსიკაში, მეორე მხრივ კი, მრავალხმიანობის როლი თანამედროვე მუსიკალურ კულტურაში.

30 ოქტომბრის შუადღის სესია, ისევე, როგორც სრული მომდევნო საკონფერენციო დღე, მიეძღვნა **ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონულ სტილებსა და მუსიკალურ ენას**. აღნიშნული თემატიკა, ტრადიციისამებრ, ყველაზე პოპულარულია და, ამჯერადაც, ყველაზე მეტი სამეცნიერო მოხსენებითაა წარმოდგენილი. ქართველმა და უცხოელმა მომხსენებლებმა აღნიშნული საკითხი მრავალი განსხვავებული პერსპექტივიდან თუ რეგიონულ-კულტურული კონტექსტიდან განიხილეს. **ნინო ლამბაშიძემ და ნინო მახარაძემ (საქართველო)** მოხსენებაში – „ქართული მრავალხმიანი სანესო სიმღერა და მასში

ასახული მითი“ – უძველესი ქართული მრავალხმიანი სანესო სიმღერის, „იავნანას“ მითოლოგიურ საფუძვლებზე და ამ სიმღერის კონტექსტში ქართველთა პოლიფონიური მუსიკალური აზროვნების ჩანასახზე იმსჯელეს. დღეს მეტად იშვიათი მოვლენის, შვედური მრავალხმიანი სიმღერების შესახებ ისაუბრა **სუზან როზენბერგმა (შვედეთი)** ნაშრომში – „პოლიფონიური სტრატეგიები შვედურ ტრადიციულ სიმღერაში“, **ჟანა პარტლასმა (ესტონეთი)** კი აუდიტორიას გააცნო ფინო-უგორელი წარმოშობის მოკმეების მდიდარი მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია მოხსენებაში – „მოკმეების მორდოვული მრავალხმიანი სიმღერები 40 წლის შემდეგ: 1970-იანი და 2010-იანი წლების მრავალბილიკიანი ჩანანერების შედარება“.

მეტად საინტერესო დასკვნები იყო წარმოდგენილი ცნობილი მეცნიერის, **იზალი ზემცოვსკის (აშშ/რუსეთი)** ნაშრომში – „ახალი თვალსაზრისი მრავალხმიანობისა და ერთხმიანობის შესახებ“. მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერმა ვერ შეძლო სიმპოზიუმზე დასწრება და მისი მოხსენება იოსებ ჟორდანიძემ წარმოადგინა, მოხსენების შემდგომ სკაიპ ჩართვის საშუალებით მაინც მოხერხდა იზალი ზემცოვსკისთან ხანმოკლე დისკუსიის გამართვა. მსოფლიო მრავალხმიანი კერების წარდგენა **რაზვან როშუს (ავსტრია)** მოხსენებით გაგრძელდა. ახალგაზრდა მეცნიერმა მოხსენებაში – „კარპატები: მონოფონიური მთები?“ – იმ ფაქტორებზე იმსჯელა, რამაც, სავარაუდოდ, განაპირობა კარპატებში მყარი მრავალხმიანი ტრადიციის არარსებობა. **ლიუ ქსიანგკუნმა (ჩინეთი)** კი ტალანდური მუსიკალური ტრადიციები შესახებ წარმოადგინა მოხსენება – „კონტრაპუნქტული სტრუქტურა და მისი ვარიაციები ხმერებისა და ტაილანდის ტრადიციულ პინპიტ/პიფატ ანსამბლში“.

თავისი ინოვაციური და ინტერაქციული ხასიათით აუდიტორიის განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია **ფრანკ შერბაუმის (გერმანია), ელგუჯა დადუნაშვილისა და ნანა მყავანაძის (საქართველო)** საერთო მოხსენებამ – „ლარინგოფონით შესრულებული ქართული ტრადიციული სიმღერის, ლოცვისა და გლოვის აუდიო, ვიდეოჩანაწერების ხანგრძლივი შენახვის ინტერნეტ-არქივი, განსაკუთრებული მახვილით სვანეთზე“. ნაშრომში ყურადღება იყო გამახვილებული სვანეთში ჩატარებული 3 თვიანი ექსპედიციის მაგალითზე ლარინგოფონის, ე.წ. ყელის მიკროფონის საშუალებით მრავალხმიანი სიმღერების მაღალი ხარისხით ჩანერისა და შემდგომი დეტალური ანალიზის უნიკალურ შესაძლებლობაზე. ტრადიციული მრავალხმიანობის მსოფლიო კერების მრავალფეროვნების კარგი დემონსტრირება იყო სესიის დასასრული, სადაც წარმოდგენილი იყო შემდეგი ნაშრომები: **იანიკა ორასის (ესტონეთი)** „უნევეტობასა და განახლებას შორის: სოციალური და მუსიკალური პროცესები დღევანდელ სეტო ლეელო სასიმღერო ტრადიციაში“; **დავით შულღიაშვილის (საქართველო)** „ჩვენ მშვიდობა – სიმღერის საუკუნოვანი გზა“, **მარიო მორელოს (კანადა)** „იტალიური ხალხური მრავალხმიანი მუსიკის იდენტიფიკაცია: ჩრდილოეთ და სამხრეთ იტალიის კუატროს პროვინციისა და სალენტოს რეგიონების ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერის საერთო მუსიკალური მახასიათებლების კვლევა“, **გიომ ვეიეს (საფრანგეთი)** „განახლების ძიებაში: საოვის (საფრანგეთის ალპები) მრავალხმიანი სიმღერა“, **გიორგი კრავეიშვილის (საქართველო)** „მრავალხმიანობა საქართველოს ისტორიული კუთხეებისა და XVII–XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა მუსიკალურ ფოლკლორში“ და სესიის დასასრულს – **დანიკა ბოისეს (კანადა)** „ისლანდიური ტვისონგური თანამედროვე ეპოქაში“, **მერი-სოფია ლაკოპოსის (ფინეთი)** „მრავალხმიანობა ჰურამანის ტრადიციულ მონოფონიურ სიმღერაში“, **სოფიკო კოტრიკაძის (საქართველო)** „დამუშავებული და საავტორო სიმღერების შესახებ“.

სიმპოზიუმებისთვის ტრადიციული თემით, **მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში** გაიხსნა 1 ნოემბრის საკონფერენციო სესია, სადაც ფრანგმა და გერმანელმა კოლეგებმა წარმოადგინეს მეტად საინტერესო პანელი: „ქართული და შუა საუკუნეების მრავალხმიანობის შესახებ“.

ვალხმეიანობის ანალიზი და მოდელირება“, სადაც ქართული მრავალხმეიანი სიმღერების ჰარმონიის ანალიზის ორი განსხვავებული მეთოდოლოგიური მიდგომა დაუპირისპირეს ერთმანეთს. ერთი მხრივ, **სიმჰა არომისა და ფლორან კ. დერას (საფრანგეთი)** ერთობლივ ნაშრომში – „ანალიზისა და მოდელირების კლასიკური მუსიკოლოგიური ასპექტები“ – წარმოდგენილი ტრადიციული მუსიკოლოგიური მეთოდოლოგიური ანალიზი, მეორე მხრივ კი, **ფრანკ შერბუმი (გერმანია)** ტექნოლოგიურად დახვეწილი მეთოდი, მოხსენებაში – „ანალიზისა და მოდელირების გამოთვლითი პერსპექტივა“. ამავე სესიის ფარგლებში წარმოდგენილი იყო **თამარ ჩხეიძის (საქართველო)** ნაშრომი – „წყობის, ფაქტურისა და ჰარმონიული კანონზომიერებების ურთიერთმიმართება ქართულ საეკლესიო საგალობლებსა და ხალხური მუსიკის ნიმუშებში“, – სადაც მეცნიერს ყურადღება გამახვილებული აქვს ფაქტორებზე, რომლებმაც, სავარაუდოდ, ქართული ტრადიციული მუსიკის ორ განშტოებაში – ხალხურ სიმღერებსა და საგალობლებში – სხვადასხვაგვარი კილო-ჰარმონიული ურთიერთობების არსებობა განაპირობა.

ოლივიე ტურნის (საფრანგეთი) მოხსენება – „სულიწმინდის დახმარებით: იმპროვიზებული რელიგიური მრავალხმეიანობა იერუსალიმიდან“ – ფრანგული ბენედიქტური მონასტრის შერეული მრავალხმეიანი გუნდის უნიკალური ტრადიციის შესახებ საინტერესო ცნობებს გვანდის. **ჯონ ა. გრემის (აშშ)** მოხსენებაში – „პირველადი ქართული წყაროები: საგალობლების Q-684 ხელნაწერის ანალიზი“ – ავტორს მოხმობილი აქვს ხელნაწერის ანალიზის პროცესში შემუშავებული ზეპირი ტრადიციის გაგების მისეული ხედავ, რაც, როგორც თავად აღნიშნავს, „დახმარებას გაგვიწევს მცდელობაში, აღვადგინოთ საგალობლის შესრულების ორიგინალური იმპროვიზაციის სტილი“. სესიის დასასრულს წარმოდგენილი **ეკატერინე ყაზარაშვილის (საქართველო)** ნაშრომი – „ქრისტეშობის კონდაკები ქართულ სამგალობლო ტრადიციაში“, – როგორც, ზოგადად, კონდაკის ჟანრის, ისე კონკრეტულად, ქართული ქრისტეშობის კონდაკებისა და მათში მუსიკისა და ტექსტის ურთიერთმიმართების შესახებ მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვანდის.

შუადღის სესია თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიის მეტად აქტუალურ საკითხს, **ტრადიციული მრავალხმეიანობის სოციალურ ასპექტებს** მიეძღვნა. ამ საკითხის კვლევაში გამოცდილი ქართველი ეთნომუსიკოლოგის, **ნინო ციციშვილის (ავსტრალია/საქართველო)** მოხსენება – „ცვლილებები კულტურასა და უძველესი ადამიანის სოციუმში“ წარმოადგენს პარადიგმას, რომლის მიხედვითაც ადამიანთა სოციუმში კოლექტიური სტრუქტურებიდან ინდივიდუალური ოჯახებისკენ განვითარდა. ჩვენს თანამედროვეობაში ქართული ფოლკლორის ფუნქციონირების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფორმას, ე.წ. ფოლკ-ტურიზმს მიეძღვნა **მეთიუ ნაითის (კანადა)** თემა – „სასიძლერო ტურიზმი და კულტურული მენარმეობა: ქართული მრავალხმეიანობა, როგორც კულტურების შეხვედრის ადგილი“, – სადაც კარგად აისახა სხვაკულტურული გამოცდილების მქონე, ე.წ. „აუთსაიდერი“ ეთნომუსიკოლოგის მეტად საინტერესო დასკვნები ფოლკ-ტურიზმის განვითარების კვლადაკვალ გაჩენილი საფრთხეებისა თუ შესაძლებლობების შესახებ. **ნინო მახარაძის (საქართველო)** თემა – „ქართული ტრადიციული მუსიკა ფრანგი და ინგლისელი ავტორების ნაშრომებში“ კი – ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ უცხოელების მიერ აღბეჭდილ საინტერესო ცნობებსა და მათ მიერ გაკეთებულ დასკვნებს გვანდის.

სიმპოზიუმის ბოლო დღეს, 3 ნოემბერს დილის სესიაზე წარმოდგენილი მოხსენებები ამა თუ იმ ასპექტით განიხილავდნენ **მრავალხმეიანობას საკრავიერ მუსიკაში. პენელოპე სანს გონსალესისა და მანუელ ლაფარგა მარკესის (ესპანეთი)** მოხსენებაში – „მრავალხმეიანი სტივრები ბერძნულ-რომაულ სამყაროში“ – მიმოხილულია მომხსენებლების მიერ მრავალხმეიანი დიზაინის მქონე უძველესი სტივირიანი საკრავების შესახებ ჩატარებული კვლევის შედეგები. **ულრიხ მორგენშტერნმა (ავსტრია)** ნაშრომში – „მრავალღერძიანი გუდასტივრები (ბანის სტივრების გარეშე) შედარებით და ისტორიულ პერსპექტივაში“ –

წარმოადგინა ამ საკრავის სტიკირის დამზადების არსებული ორი უძველესი მეთოდი და მათი ანალიზის შედეგად დაასკვნა, რომ „კულტურული ლანდშაფტები ეთნო-ლინგვისტურ ურთიერთობაზე მეტად გამოდგება გუდასტიკირის ტიპოლოგიის ასახვად“. **დაი-ვა რაჩიუნაიტე-ვინინენემ (ლიეტუვა)** მოხსენებაში „მონოფონური მელოდიების ილუზია ლიეტუვეურ ტრადიციულ მრავალხმიან ინსტრუმენტულ მუსიკაში: ნოტირება და ბგერის ალქმა“ – წარმოადგინა მეტად საინტერესო დაკვირვება ლიეტუვეურ მრავალხმიან ინსტრუმენტებზე. **გორდანა ბლაგოვეიჩი (სერბეთი)** ნაშრომში – „საკრავი, როგორც ეროვნული იდენტობის სიმბოლო: სერბეთში მცხოვრები სლოვაკების ფუიარა“ – აქცენტს აკეთებს იუნესკოს კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სიაში შეტანილი ინსტრუმენტის თანამედროვეობასთან ადაპტირებასა და სლოვაკური ეროვნული უმცირესობის მიერ მის პოპულარიზაციაზე. **მაკა ხარძიანის (საქართველო)** მიერ წარმოდგენილ მოხსენებაში – „ისლამ ფილფანის საჭუნორო კომპოზიციები – თანამედროვე HOMO-POLYPHONICUS-ის ქცევა“ – განხორციელებულია სვანური ტრადიციული სასიმღერო ნიმუშების ისლამ ფილფანისეული საჭუნორო ტრანსკრიფციების მუსიკალური ანალიზი ამ თანამედროვე Homo-Polyphonicus-ის ქცევის სადემონსტრაციოდ, საინტერესო მასალისა და ფაქტების დემონსტრირება მოახდინა **ნიკოლოზ ჯოხაძემ (საქართველო)** ნაშრომში „გარმონის გზა საქართველოსკენ“.

შუადღის სესია IX სიმპოზიუმის სამეცნიერო ნაწილის ერთგვარ შემაჯამებელ დატვირთვას ატარებდა. ის გაიხსნა მრგვალი მაგიდით „ტრადიციული მრავალხმიანობა და მთება“, რომელიც ტრადიციული პოლიფონიის მსოფლიო კერების შესწავლაში მეტად გამოცდილმა ქართველმა ეთნომუსიკოლოგმა იოსებ ჟორდანიამ (ავსტრალია/საქართველო) გახსნა და მრგვალი მაგიდის მთავარი თემის შესახებ საინტერესო პრეზენტაცია წარუდგინა აუდიტორიას. შემდეგი პრეზენტაცია ამერიკელმა ანთროპოლოგმა და ეთნომუსიკოლოგმა, პიტერ გოლდმა (აშშ) წარმოადგინა. აღსანიშნავია, რომ ქართული კულტურის წინაშე გაწეული ღვაწლისთვის, პიტერ გოლდს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საპატიო პროფესორის წოდება მიენიჭა და სიმპოზიუმის დახურვის საზეიმო კონცერტზე სპეციალური სიგელი გადაეცა. მოხსენებების კრებულში მრგვალი მაგიდის ფაგლებში გაკეთებული აღნიშნული ორი პრეზენტაციის რეზიუმეებია წარმოდგენილი.

სიმპოზიუმის ერთ-ერთი სესიის დასასრულს (30 ოქტომბერი) გაიმართა ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის ორი ახალი პუბლიკაციის პრეზენტაცია. ორივე გამოცემამ – „გრემი და ქართული სიმღერა“ და „ქართული მრავალხმიანობა დასავლეთ თურქეთში – პიტერ გოლდის ნაკვალევზე“, რომელიც ფრანკფურტში 2018 წლის წიგნის ბაზრობაზე იყო წარმოდგენილი, უცხოელ მონაწილეთა დიდი ინტერესი გამოიწვია. მით უფრო, რომ პიტერ გოლდი თავად ესწრებოდა ამ პრეზენტაციას.

სიმპოზიუმის სამეცნიერო ნაწილის დასკვნით სესიაზე შეჯამდა IX სიმპოზიუმზე განხილული ძირითადი საკითხები, მომხსენებლების მხრიდან გამოითქვა სამომავლო რეკომენდაციები და 2020 წელს დაგეგმილი X საიუბილეო სიმპოზიუმის განსაკუთრებული მოლოდინი.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გარდა ტრადიციული მაღალი სამეცნიერო ხარისხისა, IX სიმპოზიუმში გარკვეული სიახლეებითაც იყო აღბეჭდილი, რაც განსაკუთრებით, საკონცერტო პროგრამაში გამოვლინდა. პირველად სიმპოზიუმების ისტორიაში ერთ-ერთი კონცერტი, „ფოლკლორი და თანამედროვეობა“, მთლიანად ქართული ფოლკლორის თანამედროვე ინტერპრეტაციებს მიეძღვნა, რამაც, როგორც სიმპოზიუმის უცხოელი მონაწილეების, ისე ქართული აუდიტორიის განსაკუთრებული ინტერესი და მოწონება გამოიწვია. ასევე, შთამბეჭდავი მხატვრული გადაწყვეტა აღმოჩნდა სიმპოზიუმის გახსნის საღამო, რომელშიც მულტიკულტურული თბილისური ფოლკლორის შემსრულებელი ქართველი, სომეხი, აზერბაიჯანელი, ებრაელი მუსიკოსები იღებდნენ მონაწილეობას.

სიმპოზიუმის დახურვის კონცერტი კი, ისევე, როგორც წინა წლებში, ახლაც მსოფლიო და ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შემსრულებელი ანსამბლების კონცერტით დაგვირგვინდა.

სიმპოზიუმის უცხოელი სტუმრებისთვის განსაკუთრებულად შთამბეჭდავი აღმოჩნდა ექსკურსია ატენის ხეობასა და ძვ. წ.-ის VI ს-ის ქვაში ნაკვეთ ქალაქ უფლისციხეში. შეიძლება ითქვას, რომ ოჯახურ მარანში გამართულ ვახშამზე ექსპრომტად ქართული და მსოფლიო მრავალხმიანობის არაფორმალური კონცერტი შედგა – სიმპოზიუმის სტუმარი უცხოელი მეცნიერები, ანსამბლის წევრები და მასპინძლები ერთნაირი ენთუზიაზმით ასრულებდნენ ქართულ და სხვადასხვა ქვეყნის მრავალხმიან სიმღერებს. ამ საღამოს ერთ-ერთი აქტიური მონაწილის, ამერიკელი დირიჟორისა და შემსრულებლის, კლეიტონ პარის სადღეგრძელო, ალბათ, საუკეთესოდ გამოხატავდა IX სიმპოზიუმის სულისკვეთებას: „თბილისის სიმპოზიუმი დიდი ოჯახია და მონაწილეები ამ ოჯახის მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გაფანტული წევრები არიან, ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ რომ იკრიბებიან და ერთმანეთს უზიარებენ საკუთარ იდეებსა თუ შემოქმედებას“.

From the editors

On 30 October – 3 November, 2018 V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire hosted the 9th International Symposium on Traditional Polyphony. As always, many Western scholars, and ensembles of Georgian and world polyphony were among the symposium participants, and another unforgettable week spent with Georgian colleagues was added to the long history of the symposia. All the more, that the 9th symposium was dedicated to the 100th anniversary of the first Republic of Georgia. As usual, the symposium was held under the patronage of Giorgi Margvelashvili – the President of Georgia – and financial support of the Ministry of Education, Science, Culture, and Sports of Georgia. The organizers of the Symposium were: the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire, the International Centre for Georgian Folk Song, and the Folklore State Centre of Georgia.

Diverse and interesting scholarly themes of the symposium are fully reflected in the present collection, which includes almost all the papers presented at the Symposium. The papers are grouped in the same sequence as presented at the symposium.

The opening session of the symposium was dedicated to **General Theory and Musical-Aesthetic Aspects of Polyphony** – the always relevant theme. **Joseph Jordania's (Australia/Georgia)** paper, "Stable and Mobile Elements of Polyphonic Texture: Historical Aspects" offers a very interesting conclusion, that the primary musical practice of early humans was a pre-cultural phenomenon, and was based on dissonant intervals. In her paper "How Does Music Convey a Sense of Eternity?" **Andrea Kuzmich (Canada)** tries to answer the question through an analysis of collective memory in Georgian polyphonic songs.

In the paper "Polyphony as a Human – Specific Mental Phenomenon" **Piotr Podlipniak (Poland)** analyses polyphony from an interesting angle, and perceives it as more mental rather than acoustic phenomenon. **Clayton Parr (USA)** – offered very useful advice to choir directors in his paper "A Framework for Using Choral Singing to Develop Intercultural Sensitivity". A particularly interesting perspective was expressed by **Ana Piotrowska (Poland)**, who participated in the session on **Traditional Polyphony and Popular Music Genres**. In her paper "Polyphony or Polyphonic Effect? Multipart Singing and Pop Music" Piotrowska discusses on one hand, "polyphonic effects" (instead of polyphony) in the realm of popular music, and on the other hand – the role of polyphony in contemporary musical culture.

The afternoon session on 30 October, as well as the entire following day, was dedicated to **Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony**. This theme is traditionally the most popular, and this time too, is represented by the largest number of papers. Georgian and Western scholars discussed this issue from different aspects and in different regional-cultural contexts. In the paper "Georgian Polyphonic Ritual Song and Myth Reflected in it" **Nino Ghambashidze and Nino Makharadze (Georgia)** discussed the mythological bases of the Georgian polyphonic song "Iavnana" and the embryo of Georgian polyphonic ritual songs in the context of this song. **Susanne Rozenberg (Sweden)** discussed Swedish polyphonic songs in the paper "Polyphonic Strategies in Swedish Traditional Singing", while **Žanna Pärtlas (Estonia)** introduced rich polyphonic tradition of the Moksha to the audience in the paper "The Moksha Mordovian Multipart Songs 40 Years Later: the Comparison of the Multi-track Recordings Made in the 1970s and 2010s".

Well-known scholar, **Izaly Zemtsovsky (USA/Russia)**, suggested very interesting conclu-

sions in “Polyphony and Monody from the New Viewpoint”. Despite the fact that the scholar could not attend the symposium, and his paper was presented by Joseph Jordania, we managed to have a short discussion with Dr. Zemtsovsky via Skype. The presentation of world polyphonic cultures continued in **Răzvan Roșu’s (Austria)** paper. In his presentation, “Carpathians: the Monophonic Mountains?” the young scholar discussed the factors, which supposedly determined the absence of polyphonic traditions in the Carpathian Mountains. **Liu Xiangkun (China)** presented the paper “Contrapuntal Structure and its Variations in Traditional Khmer and Thai Pinnpeat/Piphat Ensemble” about the musical traditions in Thailand.

The innovative and interactive character of the paper “A Web-Based, Long-Term Archive of Audio, Video, and Larynx-Microphone Field Recordings of Traditional Georgian Singing, Praying and Lamenting with Special Emphasis on Svaneti” authored by **Frank Scherbaum (Germany)**, **Nana Mjavanadze**, and **Elguja Dadunashvili (Georgia)** aroused particular interest among the audience. The paper focused on a 3-month expedition in Svaneti, the possibility of high quality recording of polyphonic songs by the so-called larynx-microphone, and the unique possibility for further thorough analysis. A good demonstration of the centers for traditional polyphony around the world was the final part of the session, with the presentation of the following papers: **Ianika Oras (Estonia)** – “Between Continuity and Revival: Social and Musical Processes in Contemporary *Seto Leelo* Singing Tradition”; **Davit Shugliashvili (Georgia)** – “*Chven Mshvidoba* – A Century-Old Road of the Song”; **Mario Morello (Canada)** – “Identifying Musical Character in Italian Folk Polyphony: Investigating Shared Musical Characteristics of Traditional Multi-Part Singing in the Quattro Province and Salento Regions of Northern and Southern Italy”; **Guillaume Veillet (France)** – “In Search of a Revival: Polyphonic Singing in Savoy (French Alps)”; **Giorgi Kraveishvili (Georgia)** – “Polyphony in Folk Music of the Georgians from the Historical Provinces of Georgia and those Exiled in the 17th–19th Centuries”, **Danica Boyce (Canada)** – “Icelandic *Tvisöngur* in the Contemporary Age”, **Meri-Sofia Lakopos (Finland)** – “Polyphony in the Monophonic Traditional Song of Hawraman” and **Sopiko Kotrikadze (Georgia)** – “About Arranged and Composed Songs”.

The traditional theme of the symposia, **Polyphony in the Sacred Music**, opened the session on November 1st, wherein French and German colleagues had a very interesting panel presentation, “Structural Analysis and Modeling of Georgian and Medieval Polyphonies”; they compared two methodological approaches for the analysis of the harmony of Georgian polyphonic songs: On the one hand the joint work of **Simha Arom** and **Florent C. Darras (France)** – “Musicological Aspects of the Analysis and Modeling,” and on the other hand, **Frank Scherbaum’s (Germany)** technologically sophisticated method in the paper “Computational perspective of the analysis and modeling”. In the same session, **Tamar Chkheidze (Georgia)** presented the paper “Interrelation of Structure, Texture and Harmony Regularities in Georgian Sacred Chants and Folk Music Examples”, in which the scholar focuses on the factors, which supposedly determined the existence of different mode-harmonic relations between the two branches of Georgian traditional music – folk songs and chants.

The paper “With the Help of the Holy Spirit: an Improvised Religious Polyphony from Jerusalem” of **Olivier Tourny (France)** provides interesting information about the unique tradition of the mixed choir of a French Benedictine monastery. In his paper “Georgian Primary Sources: an Analysis of Chant Manuscript Q-684” **John A. Graham (USA)** talks about his vision for understanding the oral tradition, elaborated in the process of analyzing the manuscript, which as he explains “can

assist in future efforts to revive the original improvisatory style of chant performance”. **Ekaterine Qazarashvili’s (Georgia)** “Christmas Kontakia in the Georgian Chanting Tradition” presented at the end of the session provides significant information about the interrelation of music and text in the Kontakion genre generally, and in Georgian Christmas kontakia in particular.

The afternoon session was dedicated to a very topical issue, **Social Aspects of Traditional Polyphony**. In the study of this issue the paper of a Georgian ethnomusicologist **Nino Tsitsishvili (Australia/Georgia)** suggest that “Changes of Culture and Early Human Sociality” is a paradigm according to which human socium has developed from collective structures to individual families. **Matthew Knight’s (Canada)** “Song Tourism and Cultural Entrepreneurship: Georgian Polyphony as Intercultural Encounter” touched upon one of the most significant forms of function for modern Georgian folklore – the so-called folk tourism, which reflected rather interesting conclusions of an ‘outsider’ ethnomusicologist about the risks and possibilities that have arisen over the course of the development of folk-tourism. **Nino Makharadze’s (Georgia)** theme “Georgian Traditional Music in the Works of French and British Authors” deals with interesting facts about Georgian folk music provided by foreigners and their conclusions.

The papers presented at the morning session on November 3rd – the last day of the Symposium – discussed one aspect or another of **polyphony in instrumental music**. The paper of **Penelope Sanz Gonzalez and Manuel Lafarga Marques (Spain)** – “Polyphonic Pipes in the Greco-Roman World” discusses the results of the authors’ research on ancient pipes. In his paper “Primitive Bagpipes” in Comparative and Historical Perspective” **Ulrich Morgernstern (Austria)** touches upon two ancient methods for making this instrument from a comparative and historical angle and concludes, that “cultural landscapes are more suitable to explain bagpipe typology than ethno-linguistic relationship”. The paper by **Abdullah Akat (Turkey)** “A Comparative Study of the Polyphonic Features of the Tulum in the Eastern Black Sea Region of Turkey” is dedicated to the to the bagpipe’s Turkish analogue. **Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene’s (Lithuania)** paper, “Illusion of Monophonic Melodies in Lithuanian Traditional Instrumental Polyphonic Music Compositions: Notation and Perception of Sound” presented a very interesting observation regarding Lithuanian polyphonic instruments. “Instrument as a Symbol of National Identity: Fujara among Slovaks in Serbia” by **Gordana Blagojević (Serbia)** focuses on the instrument included in the UNESCO list of Intangible Cultural Heritage, its adaptation to modernity, and popularization by Slovak national minority. The paper “Islam Pilpani’s Compositions for the Chuniri - the Behaviour of the Modern HOMO-POLYPHONICUS” by **Maka Khardziani (Georgia)** provides a musical analysis of Islam Pilpani’s transcriptions for *chuniri* to demonstrate the behavior of the modern homo-polyphonicus. Interesting facts and data was presented by **Nikoloz Jokhadze (Georgia)** through his paper – “The Path of the Garmoni to Georgia”.

The afternoon session of the 9th symposium essentially summed up its scholarly part. It started with the Round Table on “Traditional Polyphony and Mountains”, opened by the very experienced Georgian ethnomusicologist, **Joseph Jordania (Australia/Georgia)**. He had an interesting presentation on the main topic of the Round Table, followed by the presentation of anthropologist and ethnomusicologist **Peter Gold (USA)**. It should be noted that for his contribution to Georgian culture Peter Gold was awarded the title of Honorary Professor of Tbilisi State Conservatoire, and was given a special certificate at the closing Gala concert of the symposium. The book of proceedings includes the summaries of the two afore-mentioned presentations at the Round Table.

The final scholarly session summarized the main issues discussed at the symposium; the pre-

senters shared recommendations and expectations for the 10th symposium planned for 2020.

It can be boldly said, that in addition to the traditionally high level of scholarship, the 9th symposium was also imprinted with novelties, especially in its concert program. For the first time in the history of the Tbilisi symposia one of the concerts – “Folklore and Modernity” was completely devoted to modern interpretations of Georgian folklore, which garnered particular interest from foreign and Georgian participants of the symposium alike. Another impressive novelty was the opening evening of the symposium with the participation of Georgian, Armenian, Azerbaijani, and Jewish musicians – performers of multicultural Tbilisi folklore. The closing concert, like previous years, was crowned by the performance of Georgian and world traditional polyphony.

Presentation of two new publications of the International Research Center of Traditional Polyphony was held as part of the scholarly program of the symposium (30 October). Both publications: “Grimaud and Georgian Song” and “Georgian Polyphony in Western Turkey – In the Footsteps of Peter Gold” aroused significant interest among the foreign participants of the Symposium. All the more, that Peter Gold himself participated in the presentation of the latter collection.

The visit to the Ateni Gorge and the cave city of Uplistsikhe (6th c. B.C.) was very impressive for foreign scholars. It can be said that everyone enjoyed the impromptu concert of Georgian and world polyphony at the dinner in the wine cellar of the host family – the Western participant scholars of the symposium, the ensembles, and hosts performed various examples of Georgian and world traditional polyphony with the same enthusiasm. The toast offered by Clayton Parr, an American choir conductor and performer, and an active participant of the evening, may have best expressed the spirit of the symposium: “The Tbilisi symposium is a large family, whose participants are the family members scattered in different parts of the world and meet every two years to share their experiences.”

**მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და
მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები**

**GENERAL THEORY AND MUSICAL-AESTHETIC
ASPECTS OF POLYPHONY**

სტაბილური და მოზილური ელემენტები მრავალხმიან ფაქტურაში: ისტორიული ასაქმტი

მუსიკა, როგორც ისტორიული დოკუმენტი

ის, რომ მუსიკას აქვს ისტორიული დოკუმენტის მნიშვნელობა, დიდი ხანია ცნობილია (იხილეთ, მაგალითად, ნეტლი, 1983, 2005, 2015, ზემცოვსკი, 1969, 1988, შორდანიას, 1988). მთავარი პრობლემაა, თუ როგორ უნდა წავიკითხოთ ეს ისტორიული დოკუმენტი.

ჩემს მოხსენებაში მინდა მივაქციო ყურადღება იმას, რომ ნებისმიერი მუსიკალური კულტურა არის მრავალშრიანი და მრავალელემენტური (რიტმი, ტემპრი, მელოდია, ჰარმონია, კილო, ფორმა, ფაქტურა) ფენომენი. ამ ელემენტებიდან ზოგიერთი უაღრესად სტაბილურია, ხოლო ზოგიერთი კი – პირიქით, საოცრად მერყევი და მოზილური. ჩემი მოხსენების მიზანია დავადგინოთ, თუ მუსიკის, კერძოდ, რომელი ელემენტები იჩენენ ყველაზე დიდ სტაბილურობას ისტორიულ პროცესში, რითაც ისინი იძენენ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ისტორიულ-შედარებითი კვლევისათვის.

ამ რთული საკითხის განსახილველად შეიძლება სხვადასხვა გზის გამოყენება, მაგრამ ჩემს მოხსენებაში მინდა მკითხველს შევთავაზო რამდენიმე კონკრეტული მაგალითი არც თუ ისე შორიული წარსულიდან, როცა გვაქვს საქმე კულტურების კონტაქტთან. დავაკვირდეთ, როგორ იქცევა მუსიკის სხვადასხვა ელემენტი, როცა კულტურა უცხო კულტურის მოვლენას ითავისებს.

სამი ისტორიული შემთხვევა

(1) უპირველეს ყოვლისა, ქართველ მკითხველს შევახსენებ ქართული ქალაქური სიმღერის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ცნობილ ნიმუშს: „პატარა გოგო დამეკარგა“. ამ სიმღერის მელოდიის კულტურული სათავეები, ალბათ, სწორი იქნება მეზობელ კულტურებში, სომხეთში, ან აზერბაიჯანში, ან სპარსეთში ვეძიოთ. ისიც შესაძლოა, რომ სიმღერა თბილისში გაჩნდა, სადაც ერთმანეთის გვერდით უამრავი სხვადასხვა ეროვნების ადამიანი ცხოვრობდა მეგობრულად. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენთვის მთავარია ის ფაქტორი, რომ ეს არ არის ქართული ხალხური (სოფლური) სიმღერის კანონზომიერებიდან ამოზრდილი მელოდია. აქ აშკარაა გადიდებული სეკუნდის ხაზგასმული ხმოვანება, რასაც ვერ ვნახავთ ქართულ სოფლურ სიმღერებში და რომელიც ფართოდაა წარმოდგენილი ჩვენი მეზობელი ხალხების მელოდიებში. ერთი რამ შეიძლება ნათლად ითქვას: საიდანაც არ უნდა შემოსულიყო ეს სიმღერა, მისი თავდაპირველი სახე იქნებოდა მონოდიური. ახლა დავაკვირდეთ თუ რა დავართა ამ მელოდიას ქართულ გარემოში. მელოდიური ხაზი, როგორც ჩანს, უმეტესად შემორჩა, მაგრამ ერთხმიანი მელოდია გახდა მრავალხმიანი, უფრო ზუსტად – სამხმიანი. გარდა მრავალხმიანობის ფაქტისა, თვით მრავალხმიანობის ტიპიც ძირძველი ქართულია: ესაა ბურდონული ტიპის მრავალხმიანობა, რომელშიც მთავარი მელოდია მოთავსებულია შუა ხმაში, და სადაც მაღალი ხმა ძირითადად ტერციით მიჰყვება შუა ხმის მელოდიას. ისევე, როგორც ქართულ სოფლურ მრავალხმიან სიმღერებში, აქაც წამყვანი მელოდიური ხაზები იმღერება სოლისტების მიერ, ხოლო ბურდონული ბანი კი იმღერება მომღერალთა ჯგუფის მიერ.

ახლა დავაკვირდეთ, თუ რა მოხდა ამ შემთხვევაში. როგორც ვხედავთ, ის, თუ რას მღერიან (სიმღერის მელოდია) აღმოჩნდა მოზილური, რადგან იგი სხვა კულტურიდან აღ-

ვილად შემოვიდა და დაინერგა ქართულ სინამდვილეში, ხოლო ის, თუ **როგორ მღერიან** (სამ ხმაში, სადაც მთავარი მელოდია მოთავსებულია შუა ხმაში, ბურდონის ფონზე) აღმოჩნდა სტაბილური ელემენტი. სწორედ ასე, უმეტესად, სამ ხმაში მღერიან ქართველები არა მარტო სომხურ და აზერბაიჯანულ, არამედ რუსულ, უკრაინულ, ფრანგულ, ინგლისურ, ბოშურ მელოდიებს. ესაა სწორედ ქართული მუსიკის „სული“. და ეს მრავალხმიანი „სული“ მხოლოდ იმ შემთხვევაში დაიკარგება, თუ ქართველები დაიწყებენ ერთ ხმაში ჯგუფურ სიმღერას. იმასაც კი ვიტყვდი, რომ არაქართული სიმღერა, არაქართული სიტყვებით, შესრულებული ქართველების მიერ სამ ხმაში, უფრო „ქართულია“ თავისი არსით, ვიდრე ქართული ხალხური სიმღერა, ქართული სიტყვებით, მაგრამ შესრულებული უნისონში.

(2) მეორე შემთხვევა დაკავშირებულია ორი სხვადასხვა მრავალხმიანი ტრადიციის ურთიერთობასთან. 1980-იანი წლების დასაწყისში ქართველი ექიმი გაიგზავნა საბჭოთა კავშირიდან ცენტრალურ აფრიკაში სამუშაოდ. ექიმი, როგორც აღმოჩნდა, გარდა სამკურნალო პროფესიისა, მშვენიერ მუსიკალურ ტალანტსაც ფლობდა, ხოდა თავისი მუშაობის პერიოდში მან თავის აფრიკელ მეგობრებს ასწავლა რამოდენიმე ქართული ქალაქური სიმღერა. მას შემდეგ, რაც ექიმი დაბრუნდა საქართველოში, ქართულმა ტელევიზიამ გააკეთა ფილმი მის შესახებ და გადასცა ტელევიზიით. მე ვნახე ეს ფილმი. სამწუხაროდ, ექიმის სახელი არ მახსოვს, მაგრამ კარგად მახსოვს, რომ ფილმის ერთ სცენაში გადაღებული იყო სამი აფრიკელი ქალი, რომლებიც ერთად, სამ ხმაში მღეროდნენ პოპულარულ ქართულ სიმღერას „ჟუჟუნა წვიმა მოვიდა“. 80-იანი წლების პირველ ნახევარში ჯერ მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონის მრავალხმიანობის საკითხებში ისე კარგად არ ვიყავი გარკვეული, მაგრამ მახსოვს, რომ ჩემი ყურადღება მიიქცია ბანის მოძრაობამ. აფრიკელების სიმღერაში სწორედ ბანი იყო შეცვლილი.

ქართულ სიმღერაში, როგორც ეს ხშირად ხდება ქალაქურ სტილში, ორი ზედა ხმა მოძრაობს პარალელურად, ხოლო ბანი მიჰყვება ტონიკის, სუბდომინანტისა და დომინანტის ჰარმონიულ ფუნქციებს. აფრიკის მრავალხმიან კულტურათა უმეტესობაში, მათი ტონური ენების გამო, სიმღერის დროს ხმები (მათ შორის ბანიც) მოძრაობენ პარალელურად. შესაბამისად, ამ სიმღერაში ქართული და აფრიკული მაღალი ხმები არ მოდიოდნენ კონფლიქტში (ისინი ისედაც პარალელურად მოძრაობენ). რაც შეეხება ბანს, აქ კი არის კულტურული განსხვავებები. ქართული ქალაქური სიმღერის ბანი მისდევს ჰარმონიულ ფუნქციებს, ხოლო აფრიკული ბანი კი პარალელურად დაჰყვება ზედა ხმებს. შეგვიძლია სრული დარწმუნებით ვთქვათ, რომ ქართველ ექიმს არ უსწავლებია თავისი აფრიკელი მეგობრებისათვის მელოდიასთან პარალელურად მოძრაი ბანი. ეს აშკარად თვით აფრიკელი მომღერლების მიერ შემოტანილი სიახლე იყო. მოსალოდნელია, რომ ქართველი ექიმი ცდილობდა კიდევ ბანის პარტიის „გასწორებას“, მაგრამ როგორც ჩანს, აფრიკული მრავალხმიანობის ტრადიციების სიმყარემ მაინც გადასძალა.

ამ შემთხვევაშიც, თუ მივაქცევთ ყურადღებას თუ **რას** და **როგორ** მღეროდნენ აფრიკელი ქალები, ამ კითხვებზე გაცემული პასუხები სულ სხვადასხვა ინფორმაციას მოგვანვდიან. პირველ, კითხვაზე, თუ **რას** მღეროდნენ აფრიკელი ქალები, პასუხი ადვილია: ისინი მღეროდნენ შორეული კულტურიდან (ამ შემთხვევაში საქართველოდან) სრულებით შემთხვევით ჩამოტანილ სიმღერას. პასუხი მეორე შეკითხვაზე, თუ **როგორ** მღეროდნენ აფრიკელები ამ უცხო ქვეყნის სიმღერას, გვაძლევს ინფორმაციას იმაზე, თუ რა მყარი შინაგანი კანონზომიერებები აქვს აფრიკულ მრავალხმიან ტრადიციას: ესაა ხმების პარალელური მოძრაობა ხმებს შორის ტერციებისა და კვარტების ინტერვალებით. ამ შემთხვევაშიც, როგორც ვხედავთ, იმისათვის, რომ კულტურას შეეთვისებინა უცხო კულტურიდან შემოსული სიმღერა, მან „გადაამუშავა“ ეს სიმღერა საკუთარი კულტურის შინაგანი პრინციპების მიხედვით. მართალია, მე არა ვარ აფრიკული მუსიკის

სპეციალისტი და მრავალი ასეთი შემთხვევის დასახელება არ შემოიღია, საკმაოდ დარწმუნებული ვარ, რომ მსგავსი მაგალითები არ იქნება იშვიათი.

(3) მესამე მაგალითი მოიცავს მუსიკალურ ურთიერთობას არაბულ სამყაროსა და შორეულ პოლინეზიას შორის. 1980-იან წლებში პოლინეზიური მრავალხმიანობით დაინტერესების გამო იური სენკევიჩის დახმარებით დავუკავშირდი ლეგენდარულ ნორვეგიელ მეცნიერს და მოგზაურს ტურ ჰეირდალს. ჰეირდალის მიერ მოწერილ პასუხში იყო აღწერილი მეტად საინტერესო შემთხვევა: თვით მას ჩაუწერია აღდგომის კუნძულზე მრავალხმიანი სიმღერები, რომლებიც ძალიან გასხვავდებოდა იმ სიმღერებისაგან, რასაც საერთოდ პოლინეზიის კუნძულებზე მღერიან. აი თვით ჰეირდალის სიტყვები 1986 წლის 19 აგვისტოს წერილიდან:

„აღდგომის კუნძულზე ჩემი წლევეანდელი მოგზაურობის დროს მე შევძელი ჩამენერა რამდენიმე სიმღერა, შესრულებული სამხმთან ჰარმონიაში. ზოგი ამ სიმღერათაგანი ადვილად შეიძლებოდა მოგზევენებოდა მელოდიებად არაბული სამყაროდან. ეს მელოდიები სრულიად განსხვავდება იმ სიმღერებისაგან, რასაც საერთოდ მღერიან პოლინეზიაში“.

როგორც ჩანს, პოლინეზიაში არაბულ მონოდიურ მელოდიას დაახლოებით იგივე რამ დაემართა, რაც საქართველოში დაემართა სიმღერას „პატარა გოგო დამეკარგა“. კერძოდ, ის გახდა მრავალხმიანი ისე, რომ მელოდიის კილოური და რიტმული მახასიათებლები არ დაუკარგავს. ანუ, როცა ერი ითვისებს სხვა კულტურის რაიმე ელემენტს, ის მას გარდაქმნის საკუთარი კულტურის შინაგანი კანონზომიერებების შესაბამისად. **სწორედ ეს შინაგანი კანონზომიერებებია ის ელემენტები, რაც ყველაზე სტაბილურია ერის მუსიკალურ კულტურაში.**

სხვათა შორის, სხვადასხვა ხალხის ეროვნული მუსიკალური კულტურის ყველაზე ძირეული, უმნიშვნელოვანესი კანონზომიერებების დასადგენად, შესაძლოა, ნაყოფიერი იყოს სწორედ ასეთი შემთხვევების შესწავლა, როცა ამ კულტურაში შემოდის და პოპულარული ხდება სიმღერა სხვა კულტურიდან. შესასწავლი იქნება, თუ რა ცვლილებები ხდება სიმღერის ახალ კულტურაში დამკვიდრების პროცესში. მოსალოდნელია, რომ სწორედ ამ ცვლილებებმა გვიჩვენოს ამ ერისათვის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი და მყარი სააზროვნო პრინციპები.

არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ზემოთ აღწერილი კულტურათა შორის სესხების რამდენიმე შემთხვევა საკმაოდ კარგად უნდა ასახავდეს ამ პროცესის ტიპურ სახეს. შესაბამისად, მოსალოდნელია, რომ მსგავსი მექანიზმებით ხდებოდა ხალხებს შორის კულტურული ელემენტების გაზიარება საუკუნეების განმავლობაში. სწორედ ამიტომ იყო, რომ ოსეთში, ბალყარეთსა და ყარაჩაიში, მიუხედავად უამრავი კულტურული ცვლილებებისა ენასა და რელიგიაში, უცვლელი დარჩა მათი ტრადიციული მუსიკის ძირითადი კანონზომიერება მრავალხმიანობა. იგივე ითქმის ბალკანეთის მთიანეთზე. აქაც არქაული მრავალხმიანობის ტიპი შემოინახა დინარეთის მთების ძირძველ მაცხოვრებლებში, მიუხედავად მიმდინარე ისტორიული პროცესებისა და ღრმა ენობრივი და რელიგიური ცვლილებებისა.

შეჯავათ. შესაბამისად, ერთი მხრივ მუსიკალურ კულტურაში მართლაც ადვილად შეიძლება მოხდეს ახალი მელოდიების შემოსვლა და გავრცელება. ასეთი რამ ხშირად მოჰყვება ხოლმე კულტურულ და სავაჭრო კონტაქტებს. ამავე დროს ის, თუ როგორ სახეს იღებს შემოსული მელოდია უფრო სტაბილურია. საოცარი სტაბილურობით გამოირჩევა ეროვნული კულტურის ცენტრალური ელემენტი – მრავალხმიანობა, მაშინაც კი, როცა იცვლება ენა, რელიგია, სოციალური ცხოვრების წესი, მრავალხმიანობა მაინც რჩება, როგორც მუსიკალური ტრადიციის ყველაზე უფრო მყარი ელემენტი. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თუ დავეყრდნობით მუსიკალური კულტურის ყველაზე უფრო სტაბილურ ელემენტებს, ნამდვილად გვექნება ისტორიულ პროცესებში ძალიან ღრმად ჩახედვის საშუალება.

ტრადიციული მრავალხმიანობის შედარებითი კვლევის 40-ზე მეტი წლის გამოცდილებამ თანდათან დამარწმუნა, რომ ყველაზე მყარია მრავალხმიანობის ორი სტილური პარამეტრი:

1. მრავალხმიანობის ტიპი;

2. ხმებს შორის ვერტიკალური კოორდინაციის პრინციპი.

რა თქმა უნდა, ამ ორ პარამეტრს გარდა, არის კიდევ სხვა მნიშვნელოვანი სტილური მახასიათებლები, რომელთა გამოყენება, ასევე, შეიძლება და საჭიროცაა შედარებით გამოკვლევებში. ეს მახასიათებლებია **მომღერალთა ჯგუფის სოციალური ორგანიზაცია, ბგერათრიგი, მეტრო-რიტმი, ტემპრი და ხმების რაოდენობა**, მაგრამ ზემოთ აღნიშნული პირველი ორი პარამეტრი მაინც ყველაზე მნიშვნელოვნად მიმაჩნია ისტორიული და შედარებითი კვლევებისათვის. ახლა მოკლედ დავახასიათოდ ეს ორი პარამეტრი:

1. მრავალხმიანობის ტიპი

მრავალხმიანობის ტიპი შეიძლება იყოს (ა) ოსტინატო, რომელიც მეტ-ნაკლებად ყველა პოლიფონიურ ტრადიციაში არის წარმოდგენილი, მაგრამ განსაკუთრებით ფართოდაა წარმოდგენილი ცენტრალური აფრიკის პიგმეებში, (ბ) ბურდონი, რომელიც, ასევე, ძალიან ფართოდ არის მსოფლიოში გავრცელებილი, განსაკუთრებით, ევროპის მთიან რეგიონებში და წყნარი ოკეანის კუნძულებზე, (გ) პარალელური ხმათასვლა, რომელიც, განსაკუთრებით, ფართოდ არის გავრცელებული სუბ-საჰარის აფრიკაში და (დ) ვარიანტული ჰეტეროფონია, რომელს ყველაზე კარგად არის წარმოდგენილი აღმოსავლეთ სლავების (რუსების, უკრაინელების, ბელორუსების) ტრადიციებში.

2. ხმებს შორის ვერტიკალური კოორდინაციის პრინციპი

აქ გამოიყოფა კოორდინაციის ორი ნაირსახეობა. ზოგიერთ კულტურაში ხმებს შორის კოორდინაცია ეყრდნობა უფრო ე.წ. კონსონანსებს, ანუ უფრო კეთილხმოვან ინტერვალებს. ასეა, მაგალითად, აფრიკის ტრადიციათა უმეტესობაში, სადაც წამყვანი ინტერვალია ტერცია. მეორე ტიპის მრავალხმიან კულტურებში ყველაზე ფართოდ გამოყენებულია დისონანსები, განსაკუთრებით სეკუნდები. ასეთია ბალკანური არქაული მრავალხმიანობის ტრადიცია, ქართული და კავკასიური მრავალხმიანობა და კიდევ ბევრი სხვა მსოფლიოში გაბნეული მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიცია. შესაბამისად, ხმებს შორის ვერტიკალური კოორდინაციის ეს ორი ტიპი შეიძლება მოვიხსენიოთ როგორც **კონსონანსური და დისონანსური**, ანუ, კიდევ უფრო სპეციფიკურად, როგორც **ტერციული და სეკუნდური** კოორდინაციის ტიპები.

შეგვიძლია გავაკეთოთ ოთხი დასკვნა:

(1) ის, თუ „როგორ“ იმღერება ესა თუ ის მუსიკალური ნიმუში, უფრო სტაბილურია, ვიდრე ის, თუ „რა“ იმღერება;

(2) ზოგადად, მრავალხმიანი მუსიკა უფრო სტაბილურია, ვიდრე ერთხმიანი;

(3) თავად მრავალხმიან კულტურაშიც კი ის ხმა, რომელიც კოლექტიურად იმღერება, უფრო სტაბილურია, ვიდრე ის ხმა, რომელიც სოლისტის მიერ სრულდება (იხილეთ, მაგალითად, ქართულ სიმღერებში გუნდური ბანი);

(4) მრავალხმიან ტრადიციაში კი ყველაზე დიდ სტაბილურობას იჩენენ ხმების **ვერტიკალური კოორდინაცია**, და **მრავალხმიანობის ტიპი**.

ამ საკითხთან დაკავშირებული ჩვენთვის მისაწვდომი მასალის საფუძველზე მე გამოთქმული მაქვს მოსაზრება, რომ ადამიანის პირველადი სასიმღერო ტრადიცია იყო სეკუნდებზე აგებული მრავალხმიანობა, რომელიც ეყრდნობოდა დისონანსურ (სეკუნდურ) ხმოვანებას და ამ უძველესი ტრადიციის კვალი დღემდე შემორჩენილია მსოფლიოს ყველაზე უფრო გეოგრაფიულად იზოლირებულ რეგიონებში.

JOSEPH JORDANIA
(AUSTRALIA/GEORGIA)

STABLE AND MOBILE ELEMENTS OF POLYPHONIC TEXTURE: HISTORICAL ASPECT

Music as a Historical Document

It has been known for decades, if not centuries, that that music has value as a historical document (see Nettl, 1983, 2005, 2015, Zemtsovsky, 1969, 1988, Jordania, 1988). The problem is HOW to read the musical tradition as a historical document.

In this paper, I will argue that various elements of music (rhythm, timbre, melody, harmony, scale, form, texture) behave very differently in the historical process. Some of these elements might change very easily, and others can be extremely stable. The question is how easily these elements can change and how stable these elements can be, and the most important question: which of the elements of music should be considered mobile and which ones should be considered stable.

There might be various ways to approach this complex problem, but in this paper, I want to check a few well-documented historical cases of interaction between various cultures, and find out how various musical elements are behaving in this process.

Three Historical Cases

(1) 'I have lost a little girl' is a typical example of an east Georgian urban song. The origins of this song lie in the neighbouring Armenian and Azerbaijani traditions. It is also possible that the song originated in Tbilisi, where people of many different nationalities harmoniously lived side by side. Anyway, the key factor for us is that this is not the melody developed from Georgian folk (rural) regularities. Here, the sound of augmented second, which is not normally encountered in rural Georgian songs, and which is widely presented in the melodies of our neighbouring peoples. One thing can be clearly stated: wherever this song came from, original it would have been monodic. This is clearly demonstrated by the specific scale used in this melody, containing augmented seconds and specific melodic embellishments, characteristics of Middle Eastern singing traditions. Now let us have a look at what has happened to this melody in Georgia. Although the main elements of the melody have remained the same, in Georgia this melody is performed in three-part harmony. Following the principles of Georgian polyphonic tradition, the original monophonic melody is surrounded from both sides by two harmonizing parts: the higher melodic part on top of the main melody, and the bass part, a drone, performed by a group of singers.

Let us now analyze what has happened in this case. As we can see, the changeable (mobile) component for culture is *what* is performed (melodies that can be borrowed from any other cultures), and the stable component is *how* it is performed (following the intrinsic rules of the culture). Every musical culture is able to receive songs and melodies from other cultures, and as soon as the basic rules of the receiving culture are intact, the newly acquired tunes will be naturally absorbed by the receiving culture. It is the tradition of singing in three parts (with the main melody in the middle part between the higher part and the drone) that is stable in Georgian traditional music. This is the way Georgians sing Middle Eastern, Russian, Ukrainian, French, Roma, Italian,

English, and other melodies. This kind of texture in three parts with the drone sung by a group and upper parts performed by soloists, with middle part leading the song, is the “soul,” or the most stable element of Georgian musical culture. This “soul” will be lost only if Georgians abandon polyphony and start singing in unison. I would even suggest that a non-Georgian song performed by Georgian in three-part harmony is more “Georgian” than a traditional Georgian song performed by Georgians in unison.

(2) The next case includes cultural contact between two polyphonic traditions. In a twist of fate, a Georgian doctor was sent by the Soviet government to work in Central Africa at the beginning of the 1980s. Apparently being a good amateur singer of Georgian urban songs and a socially easygoing person, he taught his new African friends a few Georgian urban songs. After the Georgian doctor came back to Georgia, Georgian TV made a documentary program about him and later broadcast this program on Georgian TV. A couple of minutes of the program were a live recording of the singing of three African women, performing the well-known Georgian urban song ‘Spring Rain Came.’ At the beginning of the 1980s, I was not well aware of the various polyphonic traditions, but I noticed that the bass part was different.

As in many urban songs, the two top parts of this song are moving in parallel thirds, and as sub-Saharan African traditional polyphony is predominantly based on the parallel movement of parts, the original (Georgian) parallel thirds have been accepted without any change. The bass part was different. In the Georgian version, the bass is a moveable drone, following the European harmonic system. Drone polyphony is not a natural part of the singing style of sub-Saharan polyphony, so in the African version of this song, the original Georgian drone is substituted by a different part, which moves in a parallel motion together with the two top parts. The bass part was definitely the creation of the African singers. It is possible that the Georgian doctor tried to change their bass part to the original Georgian bass, but the stable tradition of African singing took over.

If we look at **what** the Central African women sing and **how** they sing it, the answers to these two questions will tell us completely different things. The answer to the question ‘what are they singing?’ is telling us that there must have been some contacts between the African community and faraway Georgia. Answering the question ‘how are they singing this song’ informs us about the central principle of African traditional polyphony – all parts singing in parallel motion (the reason is their tone languages). In this case, once again, after the song from another culture entered the new environment, it has been absorbed by the receiving culture according to the fundamental rules of the receiving culture. Although I am not aware of many such cases from sub-Saharan Africa, I am pretty sure that most of the songs from different cultures that were absorbed in sub-Saharan African cultures would have undergone somewhat similar changes.

(3) The third case comprises the interaction between Arabic and Polynesian musical cultures. Because of my interest in vocal polyphony in Polynesia, I contacted (with the help of Yuri Senkevich, a Russian TV personality and a participant of Heyerdahl’s trip on “Ra”) one of the leading experts of Polynesian culture and history, Thor Heyerdahl. In his letter on the 19th of August 1986, Heyerdahl wrote to me about a fascinating case in which monophonic songs from Arabian cultures were absorbed by the polyphonic Polynesian culture. Unfortunately, the letter did not contain the musical transcripts, but fortunately, the description by Heyerdahl is quite eloquent:

“On my visit to Easter Island at the beginning of this year we managed to record on tape a number of choirs performing in three-part harmony, and some of the songs could easily have been mistaken for melodies from the Arabian world, while they were completely different from anything

performed elsewhere in Polynesia.”

It seems that the monophonic Arabian melody has undergone the similar “polyphonization” as the monodic melody from the first case. In this case, as well, the question **what** are Polynesians singing (Arabian style melodies) informs us about the cultural/trade contacts of Polynesians with the faraway Arabian culture, and the issue of **how** they are singing tells us about the fundamental rules of Polynesian traditional music (singing in three-part harmony). So again, the new melodies and new songs come easily, but they are absorbed and performed according to the essential rules of the receiving culture. These fundamental rules are the stable elements of the musical culture.

I suggest that to study the most stable intrinsic rules of any musical culture, we ought to study the cases when a musical composition from another culture gets absorbed into the studied culture. We have good reason to believe that contemporary cases of borrowing of new tunes and songs from one culture to another effectively use the same general strategy that was employed by traditional musical cultures throughout their histories. That’s how Ossetians, Balkarians, and Karachaevean mountaineers retained their tradition of ancient polyphonic singing through the dynamic periods of Indo-European and Turkic migration waves, often accompanied by the painful processes of language and religion changes. Same processes were present in the Balkan region, where the remnants of the ancient dissonant harmony are preserved, despite the profound changes in language and religious beliefs.

Conclusions

To conclude, it is evident that the answer to the question ‘what are traditional musicians singing?’ can be quite mobile and can change relatively easily under the influences of cultural contacts. Sometimes very sporadic contacts are enough to bring new songs and new melodies into a culture. On the contrary, the answer to the question ‘how are traditional musicians singing’ detects more stable parameters, indeed the fundamental principles on which a given musical culture is based. Recalling the comparison between the stability of language and the stability of music, we may say that specific melodies are much more easily moved around and transmitted from culture to culture than language, but the internal grammatical rules of a musical culture are far more enduring than language.

During my more than 40-year long comparative study of traditional polyphony, I came to the conclusion that the most stable and most important features of polyphonic music are the following two stylistic parameters:

(1) The type of polyphony,

(2) Vertical coordination between the parts.

Of course, there are more stylistic parameters that can be taken into account during a comparative study of polyphonic cultures, like the social organization of the singing group, scale, rhythm, meter, but the mentioned two parameters are crucial for historical and comparative studies. Let us briefly discuss each of these parameters.

1) **Type of polyphony.** This parameter is the most important among stylistic parameters, not only because it is the central element of any polyphonic tradition, but because it also shows remarkable stability throughout the course of human history. During the complex ethnic and cultural mixtures, and during the migration processes, the particular type of polyphony is more likely to survive. The type of polyphony can be a (1) ostinato, present in most of the polyphonic traditions, and in some cultures totally dominating, as among Pygmies, (2) drone, present in many European

and Pacific choral traditions, (3) parallel polyphony, particularly widespread in most sub-Saharan African polyphonic traditions, (4) variant heterophony, particularly prevalent among Eastern Slavs.

(2) **Vertical coordination between the parts.** Polyphonic cultures differ from each other not only by type, but also according to the intervals they prefer to hear in their singing. In more scholarly words, cultures differ from each other according to the principles of vertical coordination between the parts. There are two basic types of vertical coordination: some cultures prefer hearing dissonant intervals, and some traditions prefer listening to consonant intervals. We can mention these two big groups based on “second” and “third”- centered harmonies.

And here are four main conclusions:

- (1) “HOW” the musical piece is performed is much more stable than “WHAT” is performed;
- (2) Generally, polyphonic music has more stable elements than monophonic music;
- (3) Even in polyphonic texture, the voice that is sung by a group is more stable than parts that are sung by soloists (see for example the group bass part in Georgian songs);
- (4) the most stable elements of polyphonic styles are the vertical coordination of pitches and the type of polyphony.

The currently available material on the subject enabled me to propose that the primary musical practice of early humans was based on dissonant intervals, and remnants of this ancient tradition are still surviving in the most isolated regions of the world.

References

- Jordania, Joseph. (1988). “Narodnoe mnogogolosie, etno-genesis i raso-genesis” (Folk polyphony, Ethno-Genesis and Race-Genesis). In: *Sovietskaia Etnografia*, 2. Pp. 23–33 (In Russian with English summary).
- Nettl, Bruno. (1983, 2005, 2015 - three editions). *The Study of Ethnomusicology*. University of Illinois Press.
- Zemtsovsky, Izaly. (1969). “Etnogenesis v svete muzikal’nogo folklor” (Ethnogenesis in the light of musical folklore). In: *Narodno Stvaralashtvo*, 29–32/69:201–211 (In Russian).
- Zemtsovsky, Izaly. (1988). “Muzika i etnogenesis” (Music and Ethno-Genesis). In: *Sovietskaia Etnografia* 2. Pp. 12–22 (In Russian with English summary).

როგორ გამოხატავს მუსიკა მარადიულობის აზრს?

ეს მოხსენება შთაგონებულია გიორგი ბალაშვილის მიერ 2016 წლის სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი მოხსენებით, რომელიც განიხილავდა მარადიულობის ესთეტიკას ქართულ-კახურ სიმღერებში. იგი მიზნად ისახავს ქართულ პოლიფონიურ სიმღერებში „მარადიულობისა“ და „უძველესობის“ არსთა გამოვლენას კოლექტიური მეხსიერების იდეაზე დაყრდნობით.

მიუხედავად იმისა, რომ მარადიულობისა და სიძველის მნიშვნელობები ერთმანეთისაგან ძალზედ განსხვავებულია, მოხსენების დასასრულს ნათელი გახდება, რაოდენ ახლოს არიან ეს მოვლენები ერთმანეთთან სიმღერის შესრულების წყალობით. არსებითად, მე ვვარაუდობ, რომ ისინი დაკავშირებული არიან იმასთან, თუ როგორ განვიცდით ჩვენ დროს მუსიკის შესრულებისას. მარადიულობისა და სიძველის შეგრძნება შეიძლება, განსაკუთრებით, მაშინ გაჩნდეს, როცა მუსიკა ზემოქმედებს ფიზიკური დროის დეფორმაციაზე, ჩვეულებრივ, იმპროვიზაციის ოსტატური შესრულებისას, როგორც შინაგანი რეაქცია, რომელიც ათავისუფლებს მსმენელს შინაარსობრივი ან სიტყვიერი მნიშვნელობებისაგან (და არა ამ მნიშვნელობებით განპირობებული სომატური¹ მეხსიერებიდან).

პირველ რიგში, განვიხილავ ქართული პოლიფონიის შესრულებაში წარმომავლობის მნიშვნელობას, რადგან ეს მოვლენა ბოლო პერიოდში ჩემი აკადემიური ინტერესის სფეროს წარმოადგენს. გადა იმისა, რომ ეს თემა ჩემი დისერტაციის საგანია, ამ თემასთან დაკავშირებით ტრადიციული პოლიფონიისადმი მიძღვნილ კონფერენციებზე წარმოდგენილი მაქვს უამრავი მოხსენება და ყველა მათგანში მსჯელობა ეძღვნება იდეას, რომ მუსიკა განასახიერებს კოლექტიურ მეხსიერებას.

უფრო კონკრეტულად კი, ქართული პოლიფონიის ტრანსნაციონალური წარმომავლობისადმი მიძღვნილი ჩემი 2010 წლის მოხსენება, ყველაზე ახლოსაა ამ საკითხთან, რადგან ის შთამაგონა ქართულ სიმღერებში არსებულმა, არაქართველი შემსრულებლის მიერ განცდილმა, სიძველის იდეამ. ალექსი რა მუსიკა, როგორც „ჭურჭელი“ (Floyd, 1995), „საცავი“ (Newman, 1991) თუ „ნიადაგი“ (Nora, 1997) მეხსიერებისათვის, ქართულ პოლიფონიურ სიმღერებში არსებული „იმანენტური მუსიკის ისტორიის“ (Newman, 1991; Rees, 2000) მზის შუქზე გამოსატანად, გამოვიყენე დისკურსის ანალიზი, იმავე კოლექტიური მეხსიერების განხორციელების იდეა ქართულ პოლიფონიურ სიმღერებში. მას შემდეგ კოლექტიური მეხსიერების შესახებ კიდევ ბევრი რამ შევიცანი და ზოგადი გადმოსახედიდან მივიჩნიე ის ღირსშესანიშნავ მოდელად ტრადიციულ მუსიკაზე ანალიზისა და მსჯელობისათვის, რომელსაც ქვემოთ შემოგთავაზებთ.

კოლექტიური მეხსიერების ფუნდამენტური იდეების მიმოვიხილვის შემდგომ, მოკლედ შევაჯამებ 2010 წლის მოხსენებას, სადაც განვიხილე, თუ როგორ განიცდის არაქართველი შემსრულებელი წარმომავლობის იდეას ქართული პოლიფონიური სიმღერების წყალობით. ჩემი ანალიზის ნაკლოვანებების ასახვით, გამოვყოფ იმ გამონევენებს, რომლებიც მეტწილად ახასიათებთ მკვლევრებს მუსიკისა და მეხსიერების შესახებ მსჯელობისა და ანალიზისას. განსაკუთრებით, აღვნიშნავ, რომ ჯეროვნად არ არის შეფასებული სომატური, პერფორმატიული და ემოციური გამოცდილების მნიშვნელობა და სამეცნიერ-

¹ სხეულებრივი, სხეულთან და არა ფსიქიკასთან დაკავშირებული (რედ.).

რო წრეების მიერ ამ გამოცდილების ნარატივში გადატანის საჭიროება. დასაწყისისთვის მე გავიზიარებ ფლოიდის მისტიკურ ფენომენოლოგიურ მიდგომას კოლექტიური მეხსიერებისადმი და შეგრძნებას, რომ „ვილაც არის უკან“, ვინც აფასებს „შავი“ მუსიკის ძალას და აკავშირებს მუსიკის შესაძლებლობასთან – შეინახოს და გამოაღვიძოს კულტურული მეხსიერება.

ამ გამოწვევების მხარდასაჭერად დავასახელებ მუსიკის მკვლევართა რიგ, მათ შორის, რეგულა ქურეშის, კაუფმანის ან ფელდის კონცეფციებს, თუმცა თქვენს ყურადღებას მივაპყრობ მსჯელობას რონ ემოფის „მეხსიერების ესთეტიკას“, მისეულ მარადიულობის იდეის შესახებ, რომელიც მუსიკალური პერფორმანსის წყალობით მიიღწევა.

კულტურული მეხსიერების მახასიათებელი

კოლექტიური მეხსიერება²¹, როგორც მეცნიერული კონცეფცია და ანალიზის სფერო, პოპულარული ხდება 1980-იანი წლებიდან, თუმცა ეთნომუსიკოლოგიური მეცნიერება ხშირად პირდაპირ არ იკვლევს მეხსიერებას, მიუხედავად იმისა, რომ ეთნოგრაფიის დიდ საკვლევე მასალა ეთნოგრაფიული ჯგუფების კოლექტიური მეხსიერების ნაყოფს წარმოადგენს (Harris & Kaufman, 2000:18,21).

სიმღერა და მუსიკა, სხვა კულტურული გამოსახვის საშუალებების – რიტუალების, მოსახსენიებელი ცერემონიების, ლიტერატურის, ოფიციალური ისტორიისა თუ სხვა მრავალის მსგავსად, არ წარმოადგენენ მეხსიერებას, თუმცა ეს ყველაფერი კოლექტიური მეხსიერების სიმბოლური ფორმები და არტეფაქტებია. სიმღერა მეხსიერების მედიატორია, რასაც ხაზს უსვამს ასტრიდ ერლის მიერ მეხსიერების ისეთი გაგება, როგორიცაა “გარემო-დამოკიდებული მეხსიერების” ცნება. (Erll, 2011: 104, 116) გარემო – ეს არის მეხსიერებათა შეხვედრის ადგილი (Erll, 2011), რასაც მივყავართ დასკვნამდე, რომ მეხსიერების ისტორია გარემოს ისტორიაა. ამდენად, ჩვენ შეგვიძლია გამოვყოთ მიკერძოებები თუ პრივილეგიები გარემოს სხვადასხვა ფორმაში. მაგალითად, გავიხსენოთ, რიტუალური თანხვედრის გამოვლინება ზეპირ სოციუმებში, მაშინ, როდესაც უფრო დეტალური ტექსტუალური თანხვედრა არსებობს განათლებულ – წერა-კითხის მცოდნე საზოგადოებაში (Assman, 1992 in Erll, 2011: 33). მრავალი მეცნიერი აღიარებს კრიზისის არსებობას თანამედროვე სოციუმების მეხსიერებაში, რადგან არსებობს უამრავი ატომირებული დეტალი, რაც გვაშორებს მეხსიერების სრული პანორამული შეცნობის შესაძლებლობისგან (Nora, 1997; Erll, 2008; Mistral, 2003; Olick, 2011).

კიდევ ერთ საინტერესო კონცეფციას წარმოადგენს მეხსიერების დინამიკური ბუნების აღქმა. ინდივიდუალური მეხსიერებები უწყვეტად ურთიერთქმედებენ და ტრანსფორმირდებიან კოლექტიური მეხსიერების სიმბოლურ ფორმებთან ერთდროულობაში (ე. ი. მეხსიერების განსხვავებული გარემო). როდესაც კოლექტიურ მეხსიერებას განვიხილავთ ამ დინამიკაში – ურთიერთობა, რომელიც არსებობს ახლო წარსულის გამოცდილების პერსონალურ მეხსიერებასა და კოლექტიურ/კულტურულ მეხსიერებას, მაგალითად უძველეს მითს შორის – ეს აკადემიური კონცეფცია კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება, აგებს რა დისკურსის ისეთ მოდელს, რომელიც მას განასხვავებს მითის ან ტრადიციის კონცეფციისაგან და აერთიანებს ისეთ დისციპლინათა სახესხვაობებს, როგორებიცაა ფსიქოლოგია, სოციოლოგია, ნეირომეცნიერება, კულტურული კვლევები, ლიტერატურული კვლევები და სხვ. (Olick, 1999: 340; Erll, 2008: 2; 2011: 37, 99)³.

კოლექტიური მეხსიერების ბოლო და საკმაოდ მნიშვნელოვანი ასპექტი არის მეხ-

² მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მეცნიერი განასხვავებს კოლექტიურ, სოციალურ და კულტურულ მეხსიერებას, მე ამ ტერმინებს ერთმანეთს ვუნაცვლებ.

³ იხ. ასევე, Misztal (2003: 115); Assmann & Conrad (2010: 4); Connerton (1989: 64-5).

სიერების კონსტრუირებული ბუნების შეცნობა. როგორც ბიოლოგიური ფენომენი, მეხსიერება აღიქმება, როგორც სუბიექტურად კონსტრუირებული მოვლენა. მეხსიერების შენახვასა და ენგრამების (ანუ მეხსიერების საბაზო ერთეულების) გახსენებაში ჩართულია თავის ტვინის ქერქის სხვადასხვა ნერტილი (Schacter, 1995; Olick, et al 2011). ეს ნიშნავს იმას, რომ მეხსიერება ეპიზოდურია, ანუ იხსომებს არა მთელ ნარატივს, არამედ მოკლე მომენტებს, იგი, ასევე, კონსტრუირებული და ცვალებადია. ამგვარად, კოლექტიური მეხსიერება შეიძლება იყოს უძველესი, რიტუალიზებული, სტაბილური, წარმოდგენითი, ახალი, თაობრივი და სხვ. უფრო მეტიც, ეს ნიშნავს, რომ მოგონებებს შეუძლიათ ერთმანეთთან კონფლიქტში არსებობაც კი.

ისეთი კონცეფციები, როგორიცაა დიოლოგიზმი (Terdiman, 1985, Floyd, 1995; Lipsitz, 1990), ინტერტექსტულობა (Terdiman, 1985), აღნიშვნის თეორია (Gates, 1983; Floyd, 1995), ასევე, ისეთი ფსიქოლოგიური კონცეფციებიც კი, როგორიცაა „კოდირების შემუშავება“ (Kaufman, 2006), ფაქტობრივად, მეხსიერების მოდელებია. მეცნიერები იყენებენ პოსტსტრუქტურალისტური დეკონსტრუქციის ტექნიკასა და დისკურსის ანალიზს კოლექტიური მეხსიერების გამოსავლენად. დეტალური დისკურსის ანალიზი (რომელსაც ეთნომუსიკოლოგი დევიდ კოპლანი უწოდებს კონტექსტის კონტექსტის კვლევას, 1991: 47) გვიადვილებს იმ „წარსულის საიდუმლოს“ აღქმას, რაც თან ახლავს კულტურულ საკითხებს (Terdiman, 1985: 35). აღსანიშნავია, რომ დისკურსი, ამ გაგებით, არის არა წმინდა ლინგვისტური კონცეფცია, არამედ მოიცავს: მედიას, არტს, ახალ ამბებს, მოდას, რეკლამირებას, განათლებას, სამთავრობო და კორპორატიულ სისტემებსა და ცოდნის ყველა დანარჩენ ინსტიტუციონალიზებულ ნიმუშს.

ანალიზი 2010 წლის მოხსენებიდან

ჩემს 2010 წლის მოხსენებაში, ქართული პოლიფონიის ტრანსნაციონალური გენეალოგიის შესახებ, გამოყენებულია დისკურსის ანალიზის ეს ფორმა. მე ვეცადე, დამეკავშირებინა საქართველოს ისტორიული წარსული სასიმღერო პრაქტიკის ესთეტიკურ განვითარებასთან და იმ ეზოთერულ მიმართულებასთან, რაც უკავშირდებოდა არაქართველი შემსრულებლების მიერ აღწერილ ეფექტს ქართული სიმღერების შესრულების შესახებ, მაგალითად, როდესაც, თითქოს ფესვებს შეიგრძნობ, ან, როდესაც უძველესთან წვდომითა და/ან ქართულ გენეალოგიასთან შეხებით, ქართული სიმღერების წყალობით, განკურნებაც კი შესაძლებელია.

აღნიშნული დისკურსის ანალიზისას, მუსიკის აღქმის გამოცდილების გზათა ინტერაქციაზე მსჯელობისას, განვიხილე 1) ქვეყნის ისტორია და მისი ეფექტი მუსიკალურ პრაქტიკაზე; 2) მუსიკის სტრუქტურა (ან აუდიოკომპოზიცია); და 3) რიტორიკა, რომელიც თან ახლავს პრაქტიკას. აქედან მივიღე იმ ახსნა-განმარტებამდე, რომელიც უკავშირდება მუსიკის ეფექტს არაქართველებისათვის, იმ ხალხის გენეალოგიით, რომლის წინაპრებმაც შექმნეს ეს მუსიკა.

მე აღვნიშნე, თუ როდენ მსგავსია ქართული პოლიფონიის თანამედროვე ინტერესი და პრაქტიკა, მე-20 საუკუნის დამდეგის პრაქტიკასთან და დაფუძვნირე ეს ალორძინების ტრადიციის შესაძლო არსებობას, რაც გამოიხატა საქართველოს გეოპოლიტიკურ პოზიციასა და მის დარღვეულ სახელმწიფოებრიობაში, გასული 2000 წლის მანძილზე. უამრავი ქართველი მკვლევრის პუბლიკაციებსა და (მაგ. Tsitsishvili, 2000), ასევე, მომღერალთა და ეთნომუსიკოლოგთა ინტერვიუებზე დაყრდნობით შესაძლებელია ვივარაუდოთ, თუ რაოდენ დიდია ქართული ეკლესიის მაგალობლთა გავლენა ფოლკლორულ ტრადიციაზე, ისე, რომ მათ არა მხოლოდ გაჟღინთეს ფოლკლორული სიმღერის ტრადიცია პროფესიული სამგალობლო პრაქტიკის უნარებითა და ოსტატობით, არამედ აღავსეს სასიმღერო პრაქტიკა სიყვარულის სუფთა გრძნობით, რასაც ქრისტიანულ რწმენას მიაწერდნენ. სწორედ

ამ გრძნობამ შეასრულა მასტაბილირებელი ფუნქცია, ადამიანებისათვის, რომელთაც თავს ესხმოდნენ ათასწლეულების მანძილზე.

შემდგომ დავასკვენი რომ არაქართველთა ეს ეზოთერული გამოცდილება, შეგრძნება, თითქოს ქართული სიმღერების შესრულებისას ფესვები აქვთ გადგმული და კავშირში არიან უძველეს სამყაროსთან, შესაძლოა, მოდის სამგალობლო ტრადიციის ამ სტაბილურობისა და სიყვარულის სპირიტუალური გავლენიდან.

ამგვარად, ეს სწორი და ზუსტი ახსნაა, თუმცა ჩანს, თითქოს ზედმეტად სწორია და ზუსტი. ის არა მხოლოდ ემყარება უამრავ სპეკულაციას, ასევე, თითქოს უგულებელყოფს მუსიკის ძალის აღიარებას: როგორ გადმოცემს მუსიკა სულიერებას (თუ გადმოსცემს!) და როგორ იძლევა, უძველესის არსისა ან მარადიულობის შეგრძნებას? ეს კითხვები რეალური გამოწვევაა სამეცნიერო წრეებისთვის. ნება მომეცით, მივმართო აფრიკული წარმოშობის ამერიკელ მეცნიერს სამუელ ფლოიდს და მის მოსაზრებებს კოლექტიური მეხსიერების შესახებ აფრიკულ-ამერიკული დიასპორის კონტექსტში.

გამოწვევები სამეცნიერო წრეებისთვის

სამუელ ფლოიდი (1995), მუსიკისა და მეხსიერების სხვა მკვლევრების მსგავსად, იყენებს დისკურსის ანალიზის ტიპს აფრიკულ-ამერიკულ მუსიკალურ ფორმებთან მიმართებაში, მაგრამ ის მიზანმიმართულად დგას კოლექტიური მეხსიერების მიუწვდომელი, მისტიკური, ფენომენოლოგიური ხედვის მისეული ანალიზის გზაზე და აიგივებს მას შავკანიანთა მუსიკის „ძალასთან“. ის აღნიშნავს, რომ კოლექტიური მეხსიერების გაცნობიერება ყოველთვის არ ხდება, თუმცა ეს არის ბუნებრივი გამოცდილება და შეგრძნებები. ის კოლექტიურ მეხსიერებას განიხილავს, როგორც ხალხთა ჯგუფის, ამ შემთხვევაში, აფრო-ამერიკელების, ინტუიციის მსგავს მოვლენას. ამგვარად, ისეთი კულტურული გამოხატულებები, როგორიცაა მუსიკა, პოეზია ან მხატვრობა, არის ამ ბურჟუაზიულ მოცული კოლექტიური მეხსიერების, კოლექტიური ინტუიციის უფრო კონკრეტული არტიფაქტები. მეცნიერი აქცენტს, ასევე, აკეთებს აფრო-ამერიკელთა ცეკვის, პერკუსიული თუ სხვა მუსიკალური აქტივობების მოტორულ მეხსიერებაზე, რომელიც აშკარად მეტყველებს ამ კოლექტიური მეხსიერების არსებობაზე და აკავშირებს მას პან-ამერიკულსა სულიერო სამყაროსთან (Floyd, 1995: 57, 229-30).

კულტურული მეხსიერების მიზანს წარმოადგენს, ნაწილობრივ, მეტაფიზიკური და ფიზიკური სამყაროების დაკავშირება ინტუიციური აქტივობების საშუალებით, რომლებიც ყოველთვის შეგნებულად განცდილი არ არის, მაგრამ შეიძლება გამოიხატოს შეგრძნებაში, თითქოს კოლექტიური წარსული არსებობს (Floyd, 1995: 239).

ეს, ფაქტობრივად, ხსნის მუსიკის სულიერ ბუნებას, მის ძალას. კოლექტიური კულტურული გამოხატვის ეს ინტუიტიური აქტი, რომლის დროსაც სიმღერაში შეიძლება ხმები გარკვეული ხერხებით იყოს შეწყობილი ანუ ჰარმონიზებული, აირჩევს ერთი მელოდიური საქცევის ან რიტმული მოძრაობის შემდეგთან მონაცვლეობა და ა.შ. – ყოველთვის თანმიმდევრულად არ ხორციელდება. ამიტომ ჩვენ (როგორც შემსრულებლებმა, ისე მსმენელებმა) ზუსტად არასოდეს ვიცით, რა ხდებოდა იმ მომენტში, მაგრამ ჩვენ კოლექტიურად ვრეაგირებთ – არა ერთგვაროვნად, მაგრამ საერთო ინტუიტიური რეაქციით, ძირითადად, შინაგანად, შესაძლოა, ემოციურად და სწორედ ესაა, რაც გვაგრძნობინებს, რომ კოლექტიური წარსული არსებობს.

ფლოიდი, მიმართავს მონათა შთამომავალისა და ერთ-ერთი პირველი მნიშვნელოვანი ჯაზ სოლისტის – სიდნეი ბეშეტის ისტორიას და აღნიშნავს, რომ ბლუზი, როგორც კოლექტიური მეხსიერება, გვახსენებს არა კონკრეტულ ადამიანს, არამედ „იმ ვილაცის შეგრძნებას, ვინც იყო წარსულში“, ვილაცის, ვისთანაც ურთიერთობ, ვისთანაც გაქვს დიალოგი, ან ვისთან ერთადაც ასრულებ მუსიკას (Bechet in Floyd, 1995: 9). მნიშვნელოვან-

ნია იმის გააზრება, რომ წარსულთან პერფორმანსის ამგვარი შეგრძნების მსგავს მოვლენას, ასევე, ვპოულობთ ამერიკელთა მარიანა ლაუშევიჩისეულ ალბერაში, ამერიკელების, რომლებიც აღფრთოვანებულნი არიან ბულგარული მუსიკით (2007) და ასრულებენ მას, ასევე, ჩემს 2010 წლის მოხსენების ეთნოგრაფიულ საკითხთა კომენტარებში, რომელშიც განხილულია არაქართველთა კავშირის შესახებ ქართველი წინაპრების წარსულთან.

მუსიკისა და მეხსიერების პერფორმატიული, სომატური, აფექტური განცდა

ეს გაუცნობიერებელი, პერფორმატიული, კოლექტიური ინტუიციის გაცნობიერება, რომელიც აკავშირებს მეტაფიზიკურსა და ფიზიკურს, როგორც ჩანს, არის კოლექტიური მეხსიერების უფრო ეფექტური კონცეპტუალიზაცია, გვეხმარება იმის ახსნაში, თუ როგორ ინახავს ან აღვიძებს მუსიკის ძალა მეხსიერებას და როგორ ხორციელდება წარმომავლობისა თუ მარადიულობის იდეა მუსიკაში.

ამის მიუხედავად, ვფიქრობ, რომ ჩემი 2010 წლის ანალიზის არაადეკვატურობა გამოხატულ იქნა გამოცდილებათა დაბალ შეფასებაში (სომატური, პერფორმატიული და ემოციური). კოლექტიური მეხსიერების შესწავლასა და კვლევებში, ზოგადად, არსებობს აშკარა ძალისხმევა აღმოფხვრან ან შეამცირონ გამოცდილება, მათ შორის, მეხსიერების გამოცდილება, ნარატივში მუსიკის დევალივირებისა და იდეალური ძალის არ აღიარების ხარჯზე⁴.

რეგულა ქურეში ცდილობს დაძლიოს ეს, როცა ლაპარაკობს „მატერიალური მეხსიერების განსაკუთრებულ სახეობაზე“, რომელიც მუსიკალურ არტეფაქტებს აქვთ და აღიარებს, რომ სარანგი (სამხრეთ აზიური ჩასაბერი საკრავი) გაცილებით მეტია, ვიდრე ფიზიკური ინსტრუმენტი, რადგან ის დამკვიდრებულია მეხსიერებაში, ემოციებსა და სომატურ (ფიზიკურ, სხეულებრივ) შეგრძნებებში და ასოცირდება ღრმა პოლიტიკურ საკითხებთან, საკრავის ისტორიულ პრაქტიკასთან დაკავშირებით (Qureshi, 2000). სხვა მეცნიერების მსგავსად, ვინც მუსიკის ამ ძალას აკავშირებს მუსიკის სინესთეტიკურ⁵ და მულტისენსორულ გამოცდილებასთან და რაც ხშირად დატვირთულია ემოციით, რომელიც აძლიერებს მეხსიერებაში არსებულ მოგონებას. ეს არა-დისკურსული თვისება ერთ-ერთი ფაქტორია, რომელიც მუსიკას აქცევს მეხსიერების ეფექტურ საშუალებად.

გავიხსენოთ, რომ მეხსიერება არის ეპიზოდური და დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ ნარჩუნდება და როგორ ხდება მისი წამოტივტივება. ჩვენ გვახსოვს არა სწორხაზოვანი თანმიმდევრობით, არამედ ეპიზოდურად. სწორხაზოვანი დეტალური ნარატივები, რომლებსაც ვხვდებით ისტორიულ ტექსტებში, ავტორიტეტულ ბიოგრაფიებსა თუ აკადემიურ სამეცნიერო შრომებში, არის კონსტრუირებული და ფრანგი ისტორიკოსის პიერ ნორას თანახმად, წარმოადგენს წარსულის დანახვის ხელოვნურად გადიდებულ ჰიპერ-რეალურ მცდელობას, ვიდრე ფართო პანორამულ, ჰოლისტიკურ მოვლენას (1996: 13-14; Olick et al., 2011: 6). მაგრამ მუსიკის (განსაკუთრებით, ტექსტობრივად მსუბუქის) გამოცდილება უფრო სონორული და ფიზიკურია, ვიდრე თხრობითი ტექსტისა. ვინმემ ისიც შეიძლება ამტკიცოს, რომ ის გვახსენებს ტრადიციული სოციალური და ზეპირ-სიტყვიერად გადაცემული ისტორიების პირობებს და, შესაბამისად, გვერდს უვლის ამ კრიზისის თანამედროვე პირობებს (Kuzmich, 2014: 6).

⁴ მეხსიერებისადმი მიძღვნილ კვლევებში არის თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, ყოველგვარ მეხსიერებას სჭირდება ადაპტირება მოთხოვნასა თუ ნარატივში იმისათვის, რომ საზრისი შეიძინოს (Ertl 2011: 145; Young (1988: 97) in Misztal 2003: 97, 117; Hutton (1993: 34).

⁵ სინესთეზია – ბერძნულად, ერთდროული შეგრძნება – როცა გრძნობის ერთი ორგანოს გაღიზიანებით გამოწვეული შეგრძნების პარალელურად ჩნდება სხვა გრძნობითი ორგანოსთვის დამახასიათებელი შეგრძნება – სამყაროს აღქმა ერთდროულად რამდენიმე ორგანოს საშუალებით (რედ.).

დამახსოვრების ესთეტიკა – შეჯამება და დასკვნები

მუსიკალურ ფორმაში მეხსიერების ხორცშესხმა შესაძლებელია მუსიკალური გამოცდილების მულტი-სენსორული და სინესთეტიკური თვისებების საშუალებით. ამ ურთიერთობის გათვალისწინებით, მუსიკის მკვლევრები გვთავაზობენ ისეთ ტერმინებს, როგორიცაა აკუსტემოლოგია (Feld, 1997), სმენით მეხსიერებათა და შემუშავებული კოდირების (Kaufman 1998: 10, 213; 2006: 35) კომბინაცია (Feder in Shelemay, 1998: 10, 213; 2006: 35); ან „მატერიალური მეხსიერების“ განსაკუთრებული სახე (Qureshi, 2000). მაგრამ მუსიკის ინტეგრაციული ძალისა და მნემონიკური ეფექტურობის ახსნის მხრივ ყველაზე ეფექტური არის რონ ემოფის „დამახსოვრების ესთეტიკა“ (Emoff, 2002).

ემოფი შეისწავლის მაღაგასკარის ორი მარგინალიზებული ეთნიკური ჯგუფის – ანტანდროისა და ბეციმისარაკას მეხსიერების ცერემონიებს (იგივე საკუთრების ცერემონიები). ეს ცერემონიები ხასიათდება „დამახსოვრების ესთეტიკით“, გამძაფრებული კრეატიული ინტერ-დისციპლინარული გამომსახველობით, რომელიც გამოიხატება მნიშვნელობის შექმნის გაძლიერებულ მოქმედებაში და რომელიც, არსებითად, წარმოადგენს რიტუალის სამკურნალო ძალას. ამის მნიშვნელოვანი მახასიათებელი არის მოქმედება, რომელიც არის ლიმინალური⁶ სივრცე, შექმნილი წარსულსა და აწმყოს შორის, წინაპრებსა და ყოველდღიურობას შორის, უცხოთა და ნაცნობს შორის. მას ჭეშმარიტად სწორად უკავშირებენ სიხარულის შეგრძნებას (მაღაგასიურ ენაზე *მარესაკა*), რომელსაც მხოლოდ მაშინ ვიღებთ, როდესაც მუსიკალური თანხლება სწორადაა შერჩეული, გამძაფრებულია მელოდიური და რიტმული იმპროვიზაციის მომენტები, ანუ, როცა *მარესაკა* ხორციელდება და, როდესაც წარსული არა მხოლოდ ცნობილი, არამედ „განცდილი, შეგრძნობილი და გათამაშებულია“ (Emoff, 2002: 11)⁷. ასეთ მომენტებში, სონორული შეგრძნებები ეხლართება ფიზიკურ, ემოციურ და სოციალურ გამოცდილებებსაც კი და „მუსიკალური პერფორმანსი... არა მხოლოდ აძლიერებს კოლექტიურ მეხსიერებას, [ასევე] წარსულს გადააქცევს რაღაც ცოცხალ და ხელშესახებ მოვლენად“ (Emoff, 2002: 8).

ემოფი, ასევე, აღნიშნავს ბგერის ფიზიკურობის მნიშვნელობას – რეალურ სიახლოვეს შემსრულებლებისა, ისევე, როგორც სხვადასხვა ინსტრუმენტებში პოლირიტმის, იმპროვიზაციულობის, ვარიაციულობისა და მიკროპოეტიკის⁸ ცვალებადობას; ისევე, როგორც მსმენელებს ეცვლებათ ყურადღების ხარისხი დროის შეგრძნებასა და დახვეწილ მელოდიურ და ტემბრულ ვარიაციებს შორის, რაც სმენით ილუზიებში გამოიხატება. მეტაფორულად, ეს დროის არ არსებობის შეგრძნების საშუალებას იძლევა, რომელიც საჭიროა წინაპართა ტრადიციების გახსენებისათვის; ან ეს საშუალებას იძლევა, რომ მოხდეს ისტორიულ და ყოველდღიურ დროთა სინქრონიზაცია (ibid.: 63).

მე ვამტკიცებ, რომ ტრადიციული სიმღერის ეფექტის უდიდესი ნაწილი, რომელიც მარადიულობის ან ანტიკურობის შეგრძნებას იწვევს, მოდის იქიდან, თუ როგორ აღვიქვამთ დროს, როდესაც ვუსმენთ ან ვასრულებთ მუსიკას. ემოფი განსაზღვრავს ამ ადგილს მაღაგასიური ცერემონიებისათვის: ბგერის ფიზიკურობა, რომელიც ცვლის მსმენელის ყურადღებას დროის სხვადასხვა შეგრძნებასა და სხვა „მიკროპოეტიკას“ შორის. მე, როგორც სხვადასხვა სტილის მუსიკის პროფესიონალმა შემსრულებელმა, შემიძლია ვისაუბრო შესრულებისა და მუსიკის მოსმენის მსგავს გამოცდილებაზე, როდესაც დროის შეგრძნება ქრება 2-3 წუთის განმავლობაში, სიმღერის ჟღერის მომენტში. დროითი ცვლილებები ქართულ პოლიფონიაში, მაგალითად, შეიძლება გამოიხატოს იმპროვიზაციისა და ვარიაციის მიკროპოეტიკის ცვალებად აღქმაში, ინტონაციისა და მასშტაბის სისტემის

⁶ ლიმინალური – მოსაზღვრე, გარდამავალი (რედ.).

⁷ ემოფის თანახმად, გაგება მოდის შეგრძნებიდან და არა ცოდნიდან (2002: 10).

⁸ მიკროპოეტიკა – პოეზიის ჟანრი, უკიდურესად მოკლე ლექსების კრებითი სახელი.

ცვალებადობაში, ასევე, შეწყვეტილ მოდალობასა და ახლო ჰარმონიებში, რომლებიც განსაზღვრავენ ქართულ პოლიფონიას. ამ კონტექსტში, ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ, თუ როგორ ქმნის ქართლ-კახური სუფრული სიმღერის შესრულება (ან სხვა მრავალი ტრადიციული ქართული პოლიფონიური სიმღერა) ამ დროებით ილუზიას.

მაგრამ, მინდა აღვნიშნო ამ გამოცდილების ზოგიერთი პირობა, რომელიც, შესაძლოა, განსხვავებული იყოს, როგორც სხვადასხვა ინდივიდისთვის, ისე სხვადასხვა მომენტისთვის.

- პირველი იმეორებს ემოფის აზრს, რომ მარესაკას ხდება, როდესაც მუსიკა უბრალოდ სწორედ არის შერჩეული, ან სრულდება ოსტატურად;

- მეორე საკითხი ეხება სომატურ სოციალურ გამოცდილებას, რაც ნიშნავს, რომ ცოცხალ აკუსტიკურ სოციალიზებულ გამოცდილებებს (მაგალითად, სუფრაზე შესრულებული სიმღერა, როგორც კომპიუტერში მოსმენილი სიმღერის ოპოზიცია) უფრო ადვილად მივყავართ დროის ცვლილებამდე;

- ასევე აღვნიშნავ, რომ მკურნალობა, რომელიც ხდება ასეთ მომენტებში, მოიცავს მნიშვნელობის მქონე პერფომანს – რადგან ცოდნა არაა საკმარისი. ამგვარად, თუ თქვენ ხართ ერთ-ერთი შემსრულებელი, უფრო ადვილად მიაღწევთ დროის ცვლილებას.

და ბოლოს, საინტერესოა კავშირი, მარესაკას შესრულებით გამოწვეულ „მხიარულების“ განცდასთან. მარსელ პრუსტი, თავის მონუმენტურ ნოველაში, *À la recherche du temps perdu* აღნიშნავს არანებაყოფლობითი მეხსიერების გამორჩეული მომენტის შესახებ, რომელიც გამოიხატება ანწყობა და წარსულს შორის უსასრულო დროით გამოცდილებაში. პრუსტის თანახმად, „მხიარულება“ გამოიხატება იმიტომ, რომ ადამიანი თავისუფლდება დროითი საზღვრებისაგან და მოკვდავობის შიშისაგან (Proust [1922] 1989, Part 3: 905) in Misztal, 2003: 110-11). მუსიკის მრავალი ისეთი მკვლევარი, როგორებიც არიან ფლოიდი, კაუფმანი და ემოფი, რომელთა გამონათქვამებიც აქ მაგალითად მოვიყვანე, ხაზს უსვამენ მუსიკის შესრულებისას დღესასწაულისა და მხიარულების არსს. ნამდვილად ღირს მომავალში განვიხილოთ ურთიერთობა „მხიარულებასა“ და „წარმავალი დროის არსს“ შორის, რაც მუსიკაში იმპროვიზაციულობისა და ვარიანტების მიკროპოპტიკიდან მოდის, ისევე, როგორც სიძველისა და მარადიულობის შეგრძნება სიმღერის შემსრულებლობაში⁹.

მე მოხსენებაში წარმოვადგინე ამ ურთიერთკავშირების ნაწილი. ეს მოხდა კოლექტიური მეხსიერების ფარგლებში, თუმცა არის სხვა დისციპლინები (მაგ. ფენომენოლოგია, ფსიქოლოგია, ნეირომეცნიერებები და სხვ.), რაც, აგრეთვე, დაგვეხმარება, რომ ავხსნათ სიძველისა და მარადიულობის შეგრძნება სიმღერაში.

თარგმნა მარიამ ცოცხალაშვილმა

⁹ მაგალითად, არის თუ არა წარმავალი დროის ბუნება ყოველთვის მიკროპოპტიკის შედეგი? ახდენს თუ არა იგი გავლენას მხიარულების შეგრძნებაზე? როდის და რამდენად ხშირად მივყავართ ამ შეგრძნებას მარადიულობის ან სიძველის შეგრძნებასთან? რამდენად უნივერსალური / კულტურათაშორისი/თაობათაშორისია ეს გამოცდილება? და ა.შ.დ.

ANDREA KUZMICH
(CANADA)

HOW DOES MUSIC CONVEY A SENSE OF ETERNITY?

Inspired by Gia Baghashvili's paper from the 2016 symposium that discussed the aesthetic of eternity in Kartlian-Kakhetian drinking songs, this paper proposes to use the framework of collective memory to address the sense of "eternity" or "ancientness" in Georgian polyphonic songs. While the meanings of eternity and ancientness clearly express very different ideas, it will become evident towards the end of this paper that the sense of experiencing either through the performance of song may not be so different. In effect, what I propose is that they are both related to how we experience time during a musical performance. In particular, but not limited to this, a sense of eternity or ancestry can occur when the music effects a physical temporal distortion of time, usually through a skilful display of improvisation or variation, which results in visceral reaction that liberates the listener or performer from the confines of narratives or linguistic meaning [but not from the somatic memories embodied by those narratives and meanings.

I will start with discussing the sense of ancestry in the performance of traditional Georgian polyphony, since this has been an academic interest of mine for some time. Indeed, it's the subject of my dissertation and numerous papers I have presented at these conferences on traditional polyphony, all of which have been framed by the idea that music can embody collective memory. In particular, my 2010 paper on the transnational ancestry of Georgian polyphony seems most relevant as it was inspired by the sense of ancientness in Georgian songs as experienced by non-Georgians who sing them. Seeing music as a "crucible" (Floyd, 1995) "repository" (Newman, 1991) or a "site" of memory (Nora, 1997), I used discourse analysis to unearth the embodiment of collective memory or the "immanent music history" (Newman, 1991; Rees, 2000) from Georgian polyphonic songs, or the embodiment of collective memory in Georgian polyphonic songs. I have since learned a lot more about collective memory and in general find it a worthy model to analyze and discuss traditional music – and in particular I find it effective in explaining the efficacy of music to retain or trigger memories, as I hope to demonstrate over the course of this paper.

After I review some foundational ideas on collective memory, I will briefly discuss my 2010 paper, which, using discourse analysis, considers how non-Georgians experience ancestry through Georgian polyphonic songs. Then, in retrospect, reflecting on my own sense of discontent with my analysis, I identify the challenges academia has in general to discuss and analyze music and memory. In particular, I note the undervaluing of somatic, performative and emotional experience with the need of academia to "collapse" these experience into narratives. As a starting off point, I reflect on Floyd's mystic phenomenological take of collective memory and the feeling of "someone back there" – which, according to Floyd, accounts for the power of Black music – and relates to the efficacy of music to retain and trigger memories.

Then I acknowledge a number of other concepts used by music scholars to accommodate these challenges, such as Regular Quershi's idea of a "special kind of materials memory", Kay Kaufman Shelemay's use of "elaborate encoding", or Stephen Feld's concept of "acoustemology" – all of which are also useful frameworks to account for the efficacy of music to retain and trigger memo-

ries. But I focus on Ron Emoff's "aesthetics of remembering", which essentially is his observation of the existence of heightened creative inter-disciplinary social acts of meaning construction. This in turn will help explain that sense of timelessness that occurs through musical performance, which I suggest accounts for the sense of eternity or ancientness.

Characteristic of Cultural Memory

Collective memory¹¹ as a scholarly concept, is part of the interdisciplinary and complex field of Memory Studies. The concept as a framework for analysis has gained currency since the 1980s, though scholarship in ethnomusicology has not often applied it directly, despite the fact that the raw data of much ethnography are the collective memories of ethnographic subjects (Harris 2000, Kaufman, 2006:18, 21).

Songs or music, like other cultural expressions such as rituals, commemorations, literature, official histories, etc., are not memories themselves but are the symbolic form or artefacts of collective memory. The song mediates memory, which highlights Astrid Erll's helpful concept of framing memory as media-dependent. (Erll, 2011: 104, 116) Media is the interface for memories (Erll, 2011). This leads to the observation that the history of memory is a history of media. As such, we can recognize different biases or privileges with different forms of media. For example, consider how oral societies exhibit a ritual coherence where more detailed textual coherence exists in literate ones (Assman, 1992 in Erll, 2011: 33) Many scholars recognize a crisis in memory in contemporary societies because the details are too numerous and atomized and divorce us from a holistic panoramic experience of memory (Nora, 1997; Erll, 2008; Mistzal, 2003; Olick, 2011).

Another helpful concept is understanding the dynamic nature of memory. Individual memories continuously interact and transform simultaneously with the symbolic forms of collective memory (i.e. different media of memory). When we consider collective memory in this dynamic - a relationship that exists between the immediate personal recollection of experiences and collective/cultural memory, such as ancient myths - it becomes a more useful academic concept, structuring a model of discourse that distinguishes it from the concept of tradition and unifies research in a variety of disciplines, like psychology, sociology, neurosciences, cultural studies, literary studies, etc. (Olick, 1999: 340; Erll, 2008: 2; 2011: 37, 99).

A final and rather important aspect of collective memory is understanding the constructed nature of memory. Even as a biological phenomenon subject to the physical sciences, memory is understood as subjectively constructed. Different cortical sites are involved in memory storage and the recall of engrams (i.e., the basic units of memory) (Schacter, 1995; Olick, et al 2011)²². This means memory is episodic, that is, we don't remember in narratives, we remember only short moments. It also means memory is constructed and varied. Thus, collective memory can be ancient, ritualized, more stable, imagined, recent, generational, etc. Furthermore, it means collective memories can exist in conflict with one another.

Concepts like dialogism (Terdiman, 1985, Floyd, 1995; Lipsitz, 1990), intertextuality (Terdiman, 1985), signifyin(g) (Gates, 1983; Floyd, 1995) or even more psychological concepts like "elaborate encoding" (used by Kaufman, 2006) are in fact memory models. And scholars use

¹ While some scholars differentiate between collective, social and cultural memory, I use them interchangeably.

² Also see Misztal (2003: 115); Assmann and Conrad (2010: 4); Connerton (1989: 64-5).

poststructuralist deconstruction techniques and discourse analysis to unearth collective memory. Detailed discourse analysis (what ethnomusicologist David Coplan describes as the study of the context of the context [1991: 47]) helps demystify “the enigma of the past” that cultural objects carry (Terdiman, 1985: 35). Note that discourse, in this sense, is not a purely linguistic concept but encompasses media, art, news, fashion, advertising, education, government and corporate systems, and all other institutionalized or socially organized patterns of knowledge.

Analysis from 2010 Paper

My 2010 paper on transnational ancestry of Georgian polyphony applied this sort of discourse analysis. The paper was motivated by esoteric way non-Georgians described the effects of singing Georgian songs, i.e., a way of being grounded or even healed through accessing the ancient ways and/or touching Georgian ancestors via Georgian songs. Following the discourse analysis prescribed, I looked at the interaction between numerous ways of experiencing or perceiving music and the past and weaved together some kind of understanding. In this case, I considered 1) this history of the country and its affect on the musical practice; 2) the structure (or sonic composition) of the music; and 3) the rhetoric that surrounds the practice. From this I seemed to have weaved together an explanation that ties the effect of the music for non-Georgians with the ancestry of the people who originated the music.

I remarked on how the current interest and practice of Georgian polyphony in the country is similar to past revival-like practices around the turn of the 20th century and tied that into a possible existence of a tradition of revivals resulting from the geopolitical position of Georgia and its fractured existence as a state over the past 2000 years. Following the rational of numerous Georgian scholars in publication (e.g. Tsitsishvili, 2000) as well as singers and ethnomusicologists I interviewed, I also speculated on how highly spiritual chanters from the Georgian church were likely very influential on the folk tradition, such that they not only infused the skill and craft of their professional chanting practice onto the folk singing tradition but also infused into the singing practice a pure sense of love, attributed to their Christian belief. Again referencing Georgian singers and scholars whom I interviewed, I reflected on how this sense of love functioned as a stabilizing feature for a people who have been subjected to a millennia history of invasions and conflicts. I then concluded that this esoteric experience of non-Georgians, the feeling of being grounded and connected to the ancient when singing Georgian songs, perhaps comes from this stabilizing and spiritual influence of love via the chanting tradition.

Well, this is a neat and tidy explanation but it seems almost too neat and tidy. Not only is it based on a lot of speculation but it seems to lack a recognition or accounting of the power of the music: how does music (if it even does!) transfer spirituality, and afford a powerful sense of the ancient, or could similarly afford the sense of eternity. These sorts of questions are the real challenge for academia. In addressing this challenge, let me reference African American studies scholar, Samuel Floyd and his scholarship of collective memory in context of African American diaspora.

Challenges for Academia

Floyd (1995), like other scholars on music and memory, applies a type of discourse analysis to African American musical forms but - not so in character with the scientific method and the values of academia – he is purposeful with tracing his analysis to an elusive, mystic, phenomenological view of collective memory – and equates it to the “power” of black music. He identifies that col-

lective memory is not always consciously known though it is naturally experienced and felt, and sees collective memory as something similar to intuition for a group of people, in this case African Americans. Thus cultural expressions, like music, poetry or art, are the more concrete artefacts of this elusive collective memory, this collective, common intuition. He also stresses motor memory for dance, percussive or other musical acts by African Americans, which speaks strongly to the existence of this collective memory and links it to a pan-African spirituality (Floyd, 1995: 57, 229-30). Thus, cultural memory's purpose, in part, is to bridge the metaphysical and physical worlds through intuitive acts that are not always consciously experienced but can result in a feeling that a collective past exists (*ibid.*: 239).

This in effect, accounts for the spiritual nature of music, the power of music. These intuitive acts of collective cultural expression – which in a song may be to harmonize or blend the voices in a certain way, to choose one melodic turn or rhythmic move over another, and so forth – are not always consciously experienced. That is, we (as performers or listeners) do not exactly know what happened at that moment but we collectively react – not necessarily uniformly but we react with a common intuitive response, primarily visceral, possibly emotional, and that is when we sense a collective past exists.

Floyd, using an anecdote of Sidney Bechet – a descendent of slaves and one of the first significant jazz soloists – notes that the blues, as collective memory, does not recall a specific person but rather “the feeling of someone back there,” someone that you are interacting with, in dialogue with, or even in performance with (Bechet in Floyd, 1995: 9). It's important to recognize that this feeling of performing with the past is similarly found in both Mirjana Laušević's descriptions of Americans who are fascinated with and perform Bulgarian music (2007) and in the comments by many of my ethnographic subjects for my paper that discussed how non-Georgians attribute their connection to Georgia's ancient past.

Performative, somatic, Affective Experience of Music and Memory

Now this recognition of an unconscious, performative, collective intuition that bridges the metaphysical and physical worlds seems a more effective conceptualization of collective memory that can account for how powerful music is at retaining or triggering memories and explain how a sense of ancestry or eternity may be embodied in music.

In retrospect, I think the inadequacy of my 2010 analysis resulted from the undervaluing of experiences (somatic, performative and emotional). In collective memory studies and in academia in general there is a notable effort to collapse or reduce experiences, including the experience of memories, into a narrative at the expense of not recognizing devaluing the enigmatic power of music³.

Regula Qureshi tries to overcome this when she talks about the “special kind of materials memory” that musical artefacts have, recognizing that the meaning of the sarangi (a bowed South Asian instrument) is far greater than the physical instrument because it is steeped in memories, emotions and somatic sensations associated with deep political issues concerning the historical

³ There is a narrativist paradigm in memory studies that suggests all memories need to be fashioned into a story or narrative in order to be meaningful (Erll 2011: 145; Young (1988: 97) in Misztal 2003: 97; Hutton (1993: 34) in Misztal 2003: 117). Also consider Martin Clayton's “collapse of experience into discourse” (2003).

practice of the instrument (2000). Qureshi, along with many other music scholars who are trying to address the enigmatic power of music, relates this power to the synesthetic and multi-sensory experience of music, often laden with affect, which only strengthens memory recall. These non-discursive qualities are also the ones that make music an effective and efficient media of memory.

Recall that one of the qualities of memory is that it is episodic in the way it is retained and recalled. We do not remember or recall in linear sequence. Rather we recall episodically. Linear, detailed, narratives that are used in historical texts, authoritative biographies or academic scholarship, are constructed. French historian Pierre Nora suggest that the preoccupation with the detailed accounts found in such narratives atomizes and archives memory; it offers an artificial, close-up, hyper-real attempt to view the past rather than a broad panoramic, holistic one (1996: 13-14; Olick et al., 2011: 6). But experience of music – especially music that is not text-heavy – is so much more a sonic and physical experience than a textual or narrative one. One could even argue that the experience of music recalls the conditions of traditional societies and orally transmitted histories, affords a more broad and holistic experience of memory, and thereby sidesteps some of the contemporary conditions of this crisis (Kuzmich, 2014: 6).

Aesthetics of Remembering – Synthesis & Conclusion

The embodiment of memory in musical form is possible via the multi-sensory and synesthetic qualities of musical experience. To account for this relationship, music scholars have proposed terms like acoustemology (Feld, 1997) compound aural memories and elaborate encoding (Kaufman 1998: 10, 213; 2006: 35); or a special kind of “materials memory” (Qureshi, 2000). But at the moment I want to focus on using Ron Emoff’s concept, “aesthetics of remembering” (2002) to further explain the integrative power and mnemonic efficacy of music, and its ability to convey eternity/ancestry.

Emoff studies recollection ceremonies (aka, possession ceremonies) of 2 marginalized ethnic groups in Madagascar, the Antandroy and the Betsimisaraka. These ceremonies are characterized by this “aesthetics of remembering”, a heightened creative inter-disciplinary expression that results in an empowering act of meaning construction, which, in essence, is the healing power of the ritual. An important characteristic of this act is the liminal space created between past and present, ancestral and everyday, foreign and familiar. It is unmistakably associated with a sense of joyousness (known as Malagasy term *maresaka*) that occurs only when the musical accompaniment is just right. Moments of heightened melodic and rhythmic improvisation are when *maresaka* occurs – and where the past is not simply known but “experienced, sensed, and played with” (Emoff, 2002: 11)⁴. In these moments, sonic sensibilities intertwine with physical, emotional, as well as social experiences and the “musical performance ...not only empowers collective recollection [but also] transforms the past into something alive and palpable” (Emoff, 2002: 8).

Emoff also notes the importance of the physicality of the sound – the actual proximity of where the performers are as well as the shifting and morphing polyrhythms between different instruments, and the micropoetics of improvisation and variation. As listeners shift their attention

⁴ According to Emoff, understanding comes from feeling, not from knowing (2002: 10) and he likens this way of knowing to how he learned to play the *kaiamba* (shaker) and *valiha* (stringed instrument). He had to “feel” not “know” the music and musical phrase (ibid 10).

between time feels and subtle melodic and timbral variations, an aural illusion results. According to Emoff, it allows for a metaphoric sense of timelessness required to recall the ancestors; it allows participants to sync historical time with everyday time (ibid.: 63).

I would argue that a large part of the effect of a traditional song that elicits a sense of eternity or ancientness comes from how we experience time when listening to or performing music. Emoff defines that place for Malagasy possession ceremonies: the physicality of the sound which shifts listeners attention between different time feels and other “micropoetics”. As a professional performer of a variety of styles of music, I can speak to similar experiences in performance as well as in listening to music, where the sense of time is distorted well beyond the 2 or 3 minutes that the song actually occupies. Temporal distortions in Georgian polyphony, for instance, may result from: the shifting perceptions of the micropoetics of improvisation and variation of a motif or a run; the variability in intonation and scale systems; or the suspended modality and close harmonies that are defining of Georgian polyphony and give it its visceral signature. In this context, we can see how a performance of a Kartlian-Kakhetian drinking song (or many other traditional Georgian polyphonic songs) can create this temporal illusion.

I would, however, note some conditions on this experience, which likely has some variance from person to person and moment to moment.

- The first reiterates Emoff’s recognition that the occurrence of *maresaka* occurs only when the music is just right, in the groove, and often involves a display of masterful skill;
- Another concerns the somatic social experience involved, which means liveacoustic socialized experiences (for example a song sung at a supra as opposed to a song listened to on a computer) would likely lead more readily to temporal distortion;
- I would also note that the healing which occurs in these moments involves a performans of and with meaning – because knowing is not sufficient on its own.

Finally, an interesting connection can be made to the sense of “joyousness” that results when *maresaka* occurs. Marcel Proust, in his monumental novel, *À la recherche du temps perdu*, notes an exceptional moment of involuntary memory that results in a timeless experience between present and past. According to Proust, joyousness results because one is liberated from the limits of time and the fears of mortality ((Proust [1922] 1989, Part 3: 905) in Misztal, 2003: 110-11). Given that many music scholars I have cited in this paper, such as Floyd, Kaufman and Emoff, highlight a sense of celebration and joyousness during powerful musical moments, it would certainly seem worthy to consider further the connection between joyousness, the extra temporal nature resulting from the micropoetics of improvisation and variation in music, and the sense of ancientness or eternity in the performance of a song⁵⁵. I have introduced part of this relationship in this paper; however, this attempt has been primarily through the framework of collective memory and there are still other disciplinary frameworks (like phenomenology; psychology, neurosciences especially the advances they have made with epigenetics, and other) that may also help to account for the sense of eternity or ancestry in song.

⁵ For example, does the extra temporal nature always result from micropoetics? Does it always result in a sense of joyousness? When or how often does this sense of timeless lead to sense of eternity? Or a sense of ancientness? What conditions exist for this? How universal/transcultural/transgenerational are these experiences? etc.

References

- Assmann, Aleida and Conrad, Sebastian (eds.). (2010). "Introduction." In: *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*. Pp 1–16. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Blum, Stephen. (1991). "Prologue." In: *Ethnomusicology and Modern Music History (E&MH)*. Pp. 1–20. Editors: Blum, Stephen et al. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Clayton, Martin. (2003). "Comparing music, comparing musicology." In: *The Cultural Study of Music*. Pp. 57–68. Editors: Clayton, Martin, Herbert, Trevor and Middleton, Richard. New York: Routledge.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coplan, David B. (1991). "Ethnomusicology and the Meaning of Tradition." In: *E&MH*. Pp 35–48. Editors: Blum, Stephen et al. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Emoff, Ron. (2002). *Recollecting From The Past: Musical practice and spirit possession on the east coast of Madagascar*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Erll, Astrid. (2008). "Cultural Memory Studies: An Introduction." In: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Pp 1–18. Editors: Erll, Astrid and Nunning, Ansgar. Berlin/New York: de Gruyter.
- Erll, Astrid. (2011). *Memory in Culture*, translated by Sara B Young. New York: Palgrave Macmillan.
- Feld, Steven. (1996). "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea." In: *Senses of Place*. Pp. 91–135. Editors: Feld, Steven and Basso, Keith. Santa Fe, NM: School of American Research Press.
- Floyd, S.A. (1995). *The Power of Black Music*. New York: Oxford University Press.
- Gates Jr., Louis, Henry. (1983). "The 'Blackness of Blackness': A Critique of the Sign and the Signifying Monkey." In: *Critical Inquiry*, 9(4). Pp. 685–723.
- Kaufman-Shelemay, Kay. (2006). "Music, Memory and History." In: *Ethnomusicology Forum*, 15(1). Pp. 17–37.
- Kuzmich, Andrea. (2014). *Collective Memory Embodied in Music*. Comprehensive Exam. Toronto: York University.
- Laušević, Mirjana. (2007). *Balkan Fascination: Creating Alternative Music Culture in America*. New York: Oxford University Press.
- Le Goff, Jacques. (1992). *History and Memory*, translated by S. Rendall and E. Claman. New York: Columbia University Press.

- Lipsitz, George. (1990). *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis, MN, and London: University of Minnesota Press.
- Misztal, Barbara A. (2003). *Theories of Social Remembering*. Maidenhead: Open University Press.
- Neuman, Daniel M. (1993). "Epilogue: Paradigms and Stories." In: *Ethnomusicology and Modern Music History*. Pp. 268–277. Editors: Blum, Stephen et al. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Nora, Pierre. (1997). "General Introduction: Between Memory and History." In: *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Vol. 1. Pp. 1–20. Editors: Nora, Pierre and Kritzman, Lawrence. New York and Chichester: Columbia University Press.
- Olick, Jeffrey K., Vinitzky-Seroussi, Vered and Levy, Daniel. (2011). "Introduction." In: *Collective Memory Reader*. Pp. 3–62. Editors: Jeffrey K., Olick et al. New York: Oxford University Press.
- Qureshi, Regula. (2000). "How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian *sarangi*." In: *American Ethnologist* 27(4). Pp. 805–838.
- Rees, Helen. (2000). *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. New York: Oxford University Press.
- Schacter, Daniel L. (1995). "Memory Distortion: History and Current Status." In: *Memory Distortion: How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*. Pp. 1–46. Editors: Schachter, Daniel L. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Terdiman, Richard. (1985). "Deconstructing Memory: On representing the Past and Theorizing Culture in France since the Revolution." In: *Diacritics*, 15(4). Pp. 13–36.

პოლიფონია, როგორც სპეციფიკურად ადამიანური მენტალობის ფენომენი

შესავალი

ნეო-პითაგორული ტრადიციის მიხედვით, მუსიკალური ინტერვალები ფიზიკურ სამყაროში არსებობენ, როგორც ჰარმონიული ხმოვანების ფუნდამენტურ სიხშირეთა (F_0) პროპორციები. შედეგად, თითოეულ მელოდიას შესაძლოა ვუპოვოთ მათემატიკური ახსნა. ასევე, მრავალი მუსიკოლოგი, პოლიფონიას აღიქვამს, როგორც აკუსტიკურ ფენომენს. პოლიფონია, შესაძლოა, წარმოქმნილ და აღქმულ იქნას, აგრეთვე, მრავალი სხვადასხვა სახის ცხოველის მიერ. შესაბამისად, ჰარმონიული ხმოვანების წარმოქმნისა და ხმის სიხშირეთა ერთდროული წარმოების კონტროლის უნარი, უკვე საკმარისი პირობაა იმისათვის, რომ პოლიფონია გამოიყენო. თუმცა, როგორც დღეს უკვე ცნობილია, ყველა სახის აღქმა – ეს არის პროცესი, რომელიც უფრო სტიმულთა ინტერპრეტაციას შეიცავს, ვიდრე რეალობის ზუსტ ასახვას (Roederer, 2003). იმ ფაქტის გამო, რომ სხვადასხვა სახეობის განვითარება განსხვავებული ევოლუციური ზემოქმედების შესაბამისად მოხდა, ბუნებრივია, რომ ყველა სახეობა სპეციფიკურად აღიქვამს გარე სამყაროს (Lewis & Fay, 2004). ფაქტობრივად, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ აღქმის ფენომენი არის ილუზია, რომელიც ინდივიდს გადარჩენასა და რეპროდუქციაში ეხმარება. ასე ხდება სმენის შემთხვევაშიც. გამომდინარე იქიდან, რომ მუსიკა ადამიანთა შორის ხმოვანი კომუნიკაციის ფორმაა, მუსიკალური ხმოვანების აღქმა შესაძლოა ემყარებოდეს მენტალურ შესაძლებლობებს, რომელიც არა მარტო გვაძლევს საშუალებას, გამოვიცნოთ ხმის წყარო, არამედ ვიგებთ იმ მნიშვნელობას, რომელიც კოდირებულია ამ მუსიკალურ ხმოვანებაში. პოლიფონია, როგორც მუსიკის უნივერსალური ფორმა (Jordania, 2011), არის კონკრეტულად კოდირებული ინფორმაციის მაგალითი, რომლის გაცნობიერება საჭიროებს უნიკალური პერსპექტიული სტრატეგიების ქონას. საინტერესოა, ეს სტრატეგიები მხოლოდ ადამიანებისთვისაა დამახასიათებელი, თუ მას ასევე ცხოველთა დიდი ჯგუფიც იზიარებს? იმისათვის, რომ ამ შეკითხვებს ვუპასუხოთ, პირველ რიგში, საჭიროა მხედველობაში მივიღოთ ცხოველთა სიმღერის ფაქტობრივი მდგომარეობა.

ცხოველთა სიმღერის პრობლემა

როდესაც ადამიანი უსმენს მაგალობელი ჩიტების გალობას, ის უსმენს მელოდიას, რომლის მუსიკალურ ნოტაციაში გამოსახვა შესაძლებელია. ფრინველთა ხმოვან გამოხატულებას „სიმღერებს“ უწოდებენ შემდეგ მიზეზთა გამო: მაგალობელი ჩიტების სიმღერათა მსგავსება ადამიანის მღერასთან (Rothenberg, Roeske, Voss, Naguib, & Tchernichovski, 2014) მიუთითებს იმაზე, რომ მაგაობელ ფრინველთა სიმღერები, ფაქტობრივად, არის მუსიკა, წარმოებული ადამიანისაგან განსხვავებული სახეობის მიერ. აღნიშნულ სახეობათა მღერის მაგალითი არ არის ერთადერთი შემთხვევა ცხოველთა სამეფოში გავრცელებული მუსიკალური გამოხატულებისა. ძუძუმწოვართა მრავალი სახეობა, როგორიცაა ვეშაპი (Payne, 2000) და ლამურა (Kanwal & Rauschecker, 2007) გამოსცემენ ხმოვანების ინტონაციურ სიხშირეებს, რომელთა სწავლა და მემკვიდრეობით გადაცემა ხდება როგორც ერთი და იმავე თაობის ინდივიდებს შორის, ასევე, ყველა ცოცხალ არსებათა თაობებს შორის. არის თუ არა ყველა ამგვარი ხმოვანი გამოხატულება სიმღერა – მუსიკალური

სტრუქტურის მქონე ხმოვანი სიხშირეების თვალსაზრისით, თუ სრულიად განსხვავებული ხმოვანი სიგნალებია, რომელსაც ადამიანები მუსიკალურ დატვირთვას აძლევენ? იმისათვის, რომ ვუპასუხოთ ამ შეკითხვას, პირველ რიგში, უნდა ჩამოვყალიბოთ, თუ რა არის სიმღერა, მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის ვოკალური გამოხატულების დატვირთვით. სიმღერა, განსხვავებით ისეთი ადამიანური ვოკალური გამოხატულებებისგან, როგორებიცაა – სიცილი, ტირილი, ოხვრა და ა. შ., წარმოადგენს ვოკალიზაციას, რომელიც შეიცავს სულ ცოტა რამდენიმე დისკრეტულ მუსიკალურ სიმაღლეს (Zatorre & Baum, 2012), რომელიც, როგორც წესი, ორგანიზებულია დისკრეტული რიტმული ზომით. სიმღერის დისკრეტულობა საშუალებას აძლევს მსმენელს, გაიაზროს მუსიკალური ინტერვალები და მოახდინოს მათი ინტერპრეტირება მუსიკალური სტრუქტურის – მელოდიის თვალსაზრისით. თუმცა, სხვადასხვა მუსიკალურ კულტურაში, მუსიკალური ინტერვალებიცაა და რიტმული ზომაც შეიძლება იყოს სხვადასხვანაირი. მათი ზომებისა და ხანგრძლივობის თვალსაზრისით, სიმღერის დისკრეტულობა აუცილებელია იმისათვის, რომ გამოვარჩიოთ სიმღერა სხვა ვოკალიზაციებისაგან. ამ კონტექსტში აღნიშნვის ღირსია ფაქტი, რომ ამგვარი დისკრეტულობა ყოველთვის არ არის აკუსტიკურ სტიმულში. გარკვეულ პირობებში, ადამიანს შეუძლია აღიქვას დისკრეტული სიმაღლე იმ სტიმულშიც კი, რომელიც შეიცავს მუდმივად ცვალებად F_0 , როგორც ეს არის ჩვეულებრივ სალაპარაკო პროსოდიამი. ეს ფენომენი კარგად წარმოჩინდება ე. წ. „ლაპარაკი-მღერის“ ილუზიაში, რომელშიც ჩახვეულ ფრაზათა ჯაჭვი თავდაპირველად აღიქმება, როგორც ლაპარაკი, შემდეგ კი – როგორც სიმღერა (Deutsch, Henthorn, & Lapidis, 2011; Deutsch, Lapidis, & Henthorn, 2008). ეს დაკვირვება გვეუბნება, რომ სიმღერის რამდენიმე თვისება, ფაქტობრივად, წარმოადგენს გარკვეული მენტალური ტენდენციის შედეგს, რაც ხმოვანი სიგნალების ინტერპრეტაციას განსაზღვრავს. საინტერესოა, ფლობენ თუ არა სხვა „მომღერალი“ ძუძუმწოვრები ადამიანთან მსგავს მენტალურ ტენდენციებს?

ერთი მხრივ, ადამიანს და მის მონათესავე ცხოველებს საერთო აქვთ ზოგიერთი მენტალური შესაძლებლობა, რაც, გარკვეულწილად, განპირობებულია ფილოგენეტიკური ნათესაობით (Zimmermann, Leliveld, & Schehka, 2013). მეორე მხრივ, ყველა სახეობას გააჩნია საკუთარი სპეციფიური ვოკალური გამოხატულებობა. ჩვენი ყველაზე ახლო ნათესავები – შიმპანზეებიც კი – ურთიერთობენ ხმოვანი სიგნალების საშუალებით, რომელიც ნაწილობრივ განსხვავებულია ჩვენს ხმოვანებასთან შედარებით (Fedurek & Slocombe, 2011). ისინი არ ლაპარაკობენ და არ მღერიან, თუმცა ღრუტუნებენ და ყვირიან. რა თქმა უნდა, ადამიანს შეუძლია შიმპანზეს ვოკალიზაციიდან მიიღოს გარკვეული ინფორმაცია მისი ემოციური მდგომარეობისა თუ ემოციათა ინტენსივობის შესახებ. ამ ცხოველის ღრუტუნისა თუ ყვირილის ნამდვილი მნიშვნელობა კი, როგორც წესი, ჩვეულებრივი ადამიანისათვის ამოუცნობია. გამომდინარე იქიდან, რომ ფრინველები შიმპანზეებთან შედარებით ფილოგენეტიკურად ბევრად უფრო ნაკლებ კავშირში არიან ადამიანთან, მაგლობელ ჩიტთა სიმღერის მნიშვნელობა ჩვენთვის კიდევ უფრო მეტი საიდუმლოებითაა მოცული. საინტერესოა, ადამიანებსა და ფრინველებს ერთნაირად ესმით თუ არა მაგლობელ ჩიტთა სიმღერის სტრუქტურა? ერთ-ერთმა ბოლოდროინდელმა მეტად საინტერესო კვლევამ აჩვენა, რომ შოშიები აღიქვამენ ერთმანეთის მღერას ადამიანებისაგან განსხვავებული მინიშნებებით (Shannon, 2016). ეს ნიშნავს იმას, რომ ფრინველებს, ყოველ შემთხვევაში, შოშიებს, ესმით ჰარმონიული ხმოვანების სიხშირეები სპეციფიკურად. თუმცა, რადგან გარემოში არსებული მრავალი სმენითი გამოწვევა უკვე მილიონობით წელია სტაბილურია, ძირითადი სმენითი შესაძლებლობები უნდა იყოს მსგავსი ყველა ხერხემლიანს შორის (Lewis & Fay, 2004).

არის თუ არა სმენითი ანალიზი საკმარისი პოლიფონიის იდენტიფიცირებისათვის?

სმენითი ანალიზი (Bregman, 1990) არის კონცეფცია, და წარმოადგენს იმ უნარების ჯგუფს, რომლებიც ხელს უწყობს ადამიანებისა და ცხოველების ნავიგაციას გარემო პირობებში, ნერვული სისტემის მიერ, შემომავალი ხმის სტიმულთა სპეციფიკური გადამუშავების წყალობით. მისიკის ისტორიის მანძილზე განხორციელებული დაკვირვების თანახმად ჩამოყალიბდა აზრი, რომ სმენითი ანალიზის მრავალი თვისება პასუხისმგებელია ხმის ალქმის უნივერსალურ წესებზე (Huron, 2016). მაგალითად, დაბალი სიხშირეების ხმებში დიდი სიმაღლის განსხვავების აუცილებლობა (მაგალითად, ბანსა და ტენორს შორის) აიხსნება, როგორც ძირითადი მემბრანის მუშაობის პირდაპირი შედეგი (Trainor, 2018). ძირითადი მემბრანა არის შიდა ყურის მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელიც იძლევა კომპლექსური ხმოვანების სიხშირეთა დაყოფის შესაძლებლობას (Moore, 2008). სიხშირეთა დაყოფის პროცესი სმენითი ანალიზისათვის აუცილებელია, რათა მოხდეს სხვადასხვა ხმოვანი წყაროს გარჩევა. ძირითადი მემბრანის ფიზიკური მონაცემები უზრუნველყოფს შერჩევითობის შეზღუდვას იმგვარად, რომ ხმები, რომელთა სიხშირე მხოლოდ რამდენიმე ჰერცით განსხვავდება, არ გამოიწვევს ძირითადი მემბრანის ვიბრაციას ორივე სიხშირეზე. გამომდინარე იქიდან, რომ ძირითადი მემბრანა გააჩნია ხერხემლიანთა მრავალ სახეობას (Manley & Clack, 2004), მუსიკალური სიმაღლის ალქმის შეზღუდვის აღნიშნული უნარი წარმოადგენს ხერხემლიანთა სმენის ევოლუციის თანმდევ მოვლენას, ვიდრე უნარს, რომელიც მხოლოდ ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი. იგივე ითქმის სმენითი ანალიზის სხვა შესაძლებლობებზეც (Trainor, 2018), რომლებიც დამოკიდებულია ხერხემლიანთა ტვინის მოვალეობაზე – გადაამუშავოს ხმოვანი სიგნალი. ხმოვანი სიგნალის სიხშირეების გადამუშავება, რა თქმა უნდა, წარმოადგენს ფუნდამენტურ უნარს, რომელიც აუცილებელია ხმის სიმაღლის შეგრძნებისათვის, როდესაც ვუსმენთ მუსიკას. ფაქტობრივად, ყველა ის შეზღუდვა, რაც გამოწვეულია სმენითი ანალიზის მახასიათებელთა მიერ, გავლენას ახდენს ჩვენ მიერ მელოდიების ალქმასა და გაგებაზე. შესაბამისად, პოლიფონია უნდა იყოს დამოკიდებული სმენითი ანალიზის შესაძლებლობებზე. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჩვენი ნერვული სისტემის მიერ ხმოვანი სიგნალის სტიმულთა ინტერპრეტაცია დამოკიდებულია იმაზე, თუ რისი მოსმენის შესაძლებლობას გვაძლევს ჩვენივე სმენითი სისტემა.

მაგრამ სმენითი ანალიზის თვისებები, როგორც ჩანს, არა არის საკმარისი იმისათვის, რომ ავხსნათ მელოდიის ალქმის სრული ფენომენი. მაგალითად, ჰარმონიული ხმოვანების ინტერპრეტაციას, ზემოთ ხსენებულ დისკრეტულ სიმაღლეთა თვალსაზრისით, არ აქვს არანაირი მნიშვნელობა სმენითი ანალიზის პერსპექტივიდან. სმენითი ანალიზის ფუნქცია წარმოადგენს აკუსტიკური მინიშნებების გამოყენებით გარემოში ორიენტაციის უნარს. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ვინმეს მიაჩნია, რომ ჰარმონიული ხმოვანების შეცნობა წარმოადგენს გარემოს შეცნობის ნაწილს, ხმოვანი სტიმულების დაყოფა სიხშირის სტანდარტებზე დამყარებულ დისკრეტულ ბლოკებად ენერგიის ტყუილი ხარჯვა იქნება. ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, სპექტრული სიგნალების უწყვეტობა საკმარისია იმისათვის, რომ გავარჩიოთ ჰარმონიული ხმოვანების ორი ან მეტი სხვადასხვა წყარო. გარდა ამისა, მელოდიაში დისკრეტული სიმაღლეების შეგრძნებას თან ახლავს მსუბუქი ემოციური ელფერი (Huron, 2006), რომელსაც მივყავართ სიმაღლეთა იერარქიასთან (Krumhansl, 2004). ყველანაირი ტონალური მელოდიის ალქმა ხდება დროით მონაკვეთში იერარქიულად ორგანიზებულ დისკრეტულ სიმაღლეებად. ყველაზე სტაბილურ სიმაღლეს ეწოდება „სიმაღლის ცენტრი“, რომელიც შეიძლება გავიგოთ, როგორც ამა თუ იმ მელოდიის ფესვი (Thomson, 1999). ამ ცენტრულობის შეგრძნება დამოკიდებულია მხოლოდ სხვა სიმაღლეების კონტექსტზე, რაც ნიშნავს, რომ „სიმაღლის ცენტრი“ არის ემოციური

და არა აკუსტიკური ფენომენი (Huron, 2006). ასეა სხვა, ასევე ნაკლებად სტაბილური სიმაღლეების შემთხვევაშიც, რომელთაც ეწოდებათ ნოტები „სიმაღლის გარეშე“, – სიმაღლეები, რომლებიც არ წარმოადგენენ იმ კილოს ნაწილს, რომელსაც კონკრეტული მელოდია ემყარება. აქედან გამომდინარე, მთელი სიმაღლეთა იერარქია, არსებობს მხოლოდ ადამიანთა გონებაში.

ამავე გზით იზომება რიტმის იერარქია, მეტრულად ორგანიზებული ტონები განსაზღვრულია ადამიანის ნერვული სისტემის ხმოვანი სტიმულით. ეს იერარქია, ასევე, ემყარება შეძენილ მენტალურ მოდელებს (London, 2012). თუმცა, აკუსტიკური პარამეტრები დაგვეხმარება ხმოვანების სიხშირის ამ მოდელების მიხედვით პერსპექტიულ ორგანიზებაში. პერსპექტიული კატეგორიები ყოველთვის არ იწვევენ აუცილებლად მეტრული ქსელის შეგრძნებას. მუსიკალური მეტრის შემეცნებითი ბუნება ცნობილი მოვლენაა მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული. ერთ-ერთ მეტად ჭკვიანურ კვლევაში, მსმენელებს სთხოვეს გამოეცნოთ მახვილები ხმოვან სიხშირეებში, ისეთ კომპოზიციაში, სადაც იყო თანაბარი დაშორების მქონე იდენტური ხმოვანებები (Bolton, 1894). იმ ფაქტის მიუხედავად, რომ ყველა ხმოვანება იდენტური იყო, ექსპერიმენტის მონაწილეებმა გაიგონეს აქცენტები ყველა წამზე, ან ყოველ მესამე ხმოვანებაზე. ამ ფენომენს ხშირად უწოდებენ „სუბიექტურ რიტმიზაციას“, ის გვიჩვენებს, რომ უბრალო ხმოვანების სიხშირის აღქმაც აქტიური პროცესია, მასში გადამწყვეტია მხოლოდ აკუსტიკური სიგნალები, რასაც მივყავართ კომპლექსური გადამუშავების ჯაჭვთან, რაც დამოკიდებულია ჩვენს გრძელვადიან მეხსიერებაში კოდირებულ მანამდე არსებულ აუღიარებელ ცოდნაზე. ეს ცოდნა ყალიბდება არა მხოლოდ ჩვენი გამოცდილების საფუძველზე, არამედ შთამომავლობის ხაზით განვითარებული სპეციფიკური ტენდენციების წყალობით. სავარაუდოდ, სწორედ ამ ტენდენციების წყალობით „იცის“ ახალშობილმა, თუ რომელი აკუსტიკური სიგნალები არის მთავარი კონკრეტული კომუნიკაციური თვისებების შესასწავლად, მაგალითად, განსხვავება ლაპარაკსა და სიმღერას შორის.

რა არის პოლიფონია შემეცნებითი პერსპექტივიდან?

პოლიფონია არის ორი ან მეტი მელოდიის ერთდროული გამოხატვა, რომლის აღქმა და დამუშავება უნდა ემყარებოდეს, ნაწილობრივ, იმ შესაძლებლობებს, რაც საჭიროა მონოფონიის აღქმისთვის. მიუხედავად ამისა, ხმოვანების სტიმულების აკუსტიკური თვისებები ხმოვანების სიხშირეთა მნიშვნელოვანი ნაწილია, იმისათვის, რომ მოხდეს პოლიფონიის აღქმა, აუცილებელია კონკრეტული დამატებითი შემეცნებითი ფილტრები. ეს ფილტრები, სავარაუდოდ განვითარდნენ ისევე, როგორც ადაპტაციები, სიმღერის საშუალებით საჭირო კომუნიკაციისათვის, რაც გამოიხატა ადამიანური ვოკალიზაციის სპეციფიკურ ფორმაში (Podlipniak, 2017). მიუხედავად იმისა, რომ შიმპანზეები იყენებენ ვოკალიზაციის სხვადასხვა ფორმას ერთმანეთთან კომუნიკაციისათვის, არც ერთი ჰგავს ადამიანის სიმღერას, რაც ნიშნავს იმას, რომ მათი ვოკალური შესაძლებლობები განსხვავდება იმ ვოკალური შესაძლებლობებისაგან, რომლებსაც ადამიანი ფლობს. ეს კი ცხადყოფს, რომ შიმპანზეთა და ჰომო საპიენსთა ბოლო საერთო წინაპარს არ შეეძლო სიმღერა. ის, რაც განაპირობებს ადამიანის სიმღერის უნიკალურობას, სხვა ცოცხალი პრიმატებისგან განსხვავებით, არის სწორედ ზემოთ ნახსენები სიმაღლეთა დისკრეტულობა. ეს შესაძლოა, არის განვითარებული ვოკალური კონტროლის უნარის დამსახურება, რაც ადამიანს აძლევს საშუალებას, მართოს და შეინარჩუნოს კონკრეტული F0 (Bannan, 2012), რამდენადაც ადამიანური სუნთქვის შესაძლებლობა მისცემს საშუალებას, აწარმოოს ხმოვანი სიგნალი. თუმცა, თუ შემდგომი ხმოვანების F0-ის სტაბილურობა არ არის უნაკლო, მსმენელები აკეთებენ მათ ინტერპრეტაციას სტაბილურ სიმაღლეთა კლასებად, შესწავლილი მუსიკალური სისტემის შესაბამისობაში (Rakowski, 2009).

დისკრეტულობის შემეცნებითი ფილტრისაგან განსხვავებით, ხმოვანების სიხშირეების ინტერპრეტაცია პოლიფონიაში ემყარება მელოდიის სისრულის შეგრძნებას. ყოველი ტონალური მელოდიის ინტუიციურად აღქმა ხდება, როგორც ინტეგრალური მთლიანობისა. ასეთი მელოდიის მსმენელები, უბრალოდ, გრძნობენ იმ სიმაღლეთა იერარქიას, რომლებიც შეადგენენ მელოდიას. ეს იერარქია არის სიმაღლეთა სინტაქსის მაგალითი, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს, დისკრეტული სიმაღლეების შეზღუდული კომპლექტიდან ვანარმოოთ დაუსრულებელი რაოდენობის მელოდიები (Merker, 2002).

პოლიფონია, როგორც ცნობილია, შედგება, სულ ცოტა, ორი ერთდროულად ჟღერადი მელოდიისაგან, როდესაც ჩვენს ტვინს უნევს გააკეთოს ერთდროულად ორი სხვადასხვა სიმაღლის იერარქიის ანალიზი. თუმცა, როდესაც დისკრეტულობის თვალსაზრისით ხმოვანების სიხშირეების ინტერპრეტაცია პერსპექტიული სტრატეგიაა, რომელიც შეიცავს დისკრეტულ შემეცნებით კატეგორიასთან საერთო სიხშირეს, სიმაღლეთა იერარქიის აღიარებას, არის სუფთა შემეცნებითი ამოცანა (ფართო გაგებით, შეიცავს ემოციურ შეფასებას) (Podlipniak, 2016). უფრო მეტიც, პოლიფონიური დამუშავების ყველა სტადია ემყარება, ნაწილობრივ, ადამიანურ სპეციფიკას, მემკვიდრეობით შესაძლებლობებს, და, ნაწილობრივ, – კულტურულ სპეციფიკას – ნასწავლ, აუღიარებელ ცოდნას. უფრო ზუსტად, მუსიკალური ხმოვანების ინტერპრეტაცია, როგორც დისკრეტული სიმაღლეების იერარქიული სიხშირეებისა, როგორც ჩანს, ემყარება ადამიანისათვის დამახასიათებელ კულტურისაგან დამოუკიდებელ ტენდენციურობას. ამისაგან განსხვავებით, ყველა მუსიკალური კულტურა ამკვიდრებს სიხშირეთა დიაპაზონის დისკრეტულ სიმაღლეებზე გაყოფის წესებს, – რამდენი ამგვარი სიმაღლიდან შეიქმნება კონკრეტული მუსიკალური სისტემა და რა არის იმ მუსიკალური ინტერვალების ზომა, რომლებიც გამოიყენება ამა თუ იმ კულტურის მუსიკაში.

გარდა ამისა, ყველა ტონალური იერარქია ემყარება სიმაღლეთა კლასების დამთხვევის ალბათობას (Huron, 2006). კონკრეტულად, მსმენელის ტვინი, გაუცნობიერებლად აკეთებს კონკრეტული სიმაღლის განხორციელების ალბათობის ანალიზს. რაც უფრო მეტია კონკრეტული სიმაღლის განხორციელების ალბათობა, მით უფრო სტაბილური ხდება ეს სიმაღლე იერარქიაში. ეს ალბათობები იმ სიმაღლეთა კლასის განცხორციელების სიხშირეზეა დამოკიდებული, რაც დამახასიათებელია კონკრეტული მუსიკალური სტილისათვის. ამიტომ, ჩვენი კულტურისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური სტილი, გავლენას ახდენს ჩვენს მოლოდინებებსა და შესაბამისად, იერარქიის შეგრძნებაზე, როდესაც ვუსმენთ მელოდიას. ანალოგიურად, თითოეული მელოდიის რიტმული იერარქია არის შემეცნების ეფექტი ხმოვანების სტიმულებში, წინასწარ სტატისტიკურად შესწავლილი რიტმული კატეგორიები. ამ კატეგორიების დისკრეტულობა არის ადამიანის მუსიკალობის სპეციფიკური თვისება. ისინი არ არსებობენ გარე ფიზიკურ სამყაროში, როგორც დისკრეტული აკუსტიკური მოვლენები.

დასკვნა

ყველა აღნიშნული შესაძლებლობა აუცილებელია იმისათვის, რომ გავაცნობიეროთ (და შევქმნათ) პოლიფონიური მელოდიები. როგორც ცნობილია, ჰომო საპიენსისაგან განსხვავებული სხვა ცოცხალი ქმნილებები არ არიან დაჯილდოვებულნი ასეთი შესაძლებლობებით. ამ ფაქტის მიუხედავად, ფრინველთა ზოგიერთ სახეობას ძალუძს შექმნას და შეიცნოს იოლი სინტაქსური სიხშირეები სიმაღლის სინტაქსის კომპლექსურობა ადამიანის მუსიკაში კი არ შეედრება არც ერთ აღნიშნულ ცხოველურ ვოკალიზაციას. თუ თვით ყველაზე კომპლექსური ცხოველური ხმები ჯერ კიდევ არ არის აღმოჩენილი, ადამიანის უნიკალურობის ევოლუციური ისტორია გვეუბნება, რომ პოლიფონია არის ადამიანური ფენომენი, რომელსაც ვერ შეედრება სხვა ცხოველთა ვოკალური კომუნიკ-

აციის ფორმები. რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, არის ის, რომ პოლიფონია, როგორც ჩვენ მას ვიცნობთ, არის მენტალური მოვლენა, რადგან ის დამოკიდებულია შემეცნებითი კატეგორიების მუშაობაზე. ეს ნიშნავს იმას, რომ ყველანაირი შედარება ადამიანსა და სხვა ცხოველთა ვოკალურ გამოხატულებებს შორის უნდა შეიცავდეს ანალიზის შემეცნებით დონეს, რაც კვლავ ნაკლებად აღიარებულია, რამდენადაც ცხოველთა შემეცნება არის ინტერესის სათავეში.

თარგმნა მარიამ ცოცხალაშვილმა

POLYPHONY, AS A HUMAN-SPECIFIC MENTAL PHENOMENON

Introduction

In the neo-Pythagorean tradition music intervals exist in the physical world as the proportions between fundamental frequencies (F_0) of the harmonic sounds. As a result each melody could be thought of in terms of the mathematically, describable objective properties. Similarly, polyphony is also often, at least silently, understood as an acoustic phenomenon by many musicologists. Bearing this in mind, polyphony could be produced and recognized by many different animal species. Therefore, the ability to produce harmonic sounds and to control the simultaneous occurring sound sequences, are the sufficient enough conditions for polyphony to be used. However, as we know it today, every perception is a process that consists in the interpretation of stimuli rather than the exact reflection of reality (Roederer, 2003) namely to cause specific changes in the structure and energy flows of a complex system, without the information in itself representing fields, forces or energy in any of their characteristic forms? Or is information irreducible to the laws of physics and chemistry? Are information and complexity related concepts? Does the Universe, in its evolution, constantly generate new information? Or are information and information-processing exclusive attributes of living systems, related to the very definition of life? If that were the case, what happens with the physical meanings of entropy in statistical mechanics or wave function in quantum mechanics? How many distinct classes of information and information processing do exist in the biological world? How does information appear in Darwinian evolution? Does the human brain have unique properties or capabilities in terms of information processing? In what ways does information processing bring about human self-consciousness? We shall introduce the meaning of "information" in a way that is detached from human technological systems and related algorithms and semantics, and that is not based on any mathematical formula. To accomplish this we turn to the concept of interaction as the basic departing point, and identify two fundamentally different classes, with information and information-processing appearing as the key discriminator: force-field driven interactions between elementary particles and ensembles of particles in the macroscopic physical domain, and information-based interactions between certain kinds of complex systems that form the biological domain. We shall show that in an abiotic world, information plays no role; physical interactions just happen, they are driven by energy exchange between the interacting parts and do not require any operations of information processing. Information only enters the non-living physical world when a living thing interacts with it-and when a scientist extracts information through observation and measurement. But for living organisms, information is the very essence of their existence: to maintain a long-term state of unstable thermodynamic equilibrium with its surroundings, consistently increase its organization and reproduce, an organism has to rely on information-based interactions in which form ... "author": "{,dropping-particle": "", "family": "Roederer", "given": "Juan G.", "non-dropping-particle": "", "parse-names": false, "suffix": ""}, "container-title": "Entropy", "id": "ITEM-1", "issue": "1", "issued": "{,date-parts": "[[2003, 2, 5]]", "page": "3-33", "publisher": "Molecular Diversity Preservation International", "title": "On the Concept of Information

and Its Role in Nature“, “type“: “article-journal“, “volume“: “5“, “uris“: [„<http://www.mendeley.com/documents/?uuid=32c9c1ca-9ee7-3d2b-a24c-3ade1bd1ac4c>“]], “mendeley“: { „formattedCitation“: “(Roederer, 2003. The fact that different species have evolved in response to different evolutionary pressures, it is reasonable to expect, that all species perceive the external world specifically (Lewis & Fay, 2004). In fact, one could think of perception as a useful illusion that is good enough to help an individual survive and reproduce. This is also true for hearing. As music is a form of human sound communication, the perception of musical sounds could be based on mental abilities, that allow us not only to recognize the source of sounds, but also to infer the meaning, encoded in these musical sounds. Polyphony being an ubiquitous form of music (Jordania, 2011) is an example of specifically coded information, the recognition of which necessitates unique perceptive strategies. Are these strategies specific solely to humans or are they shared by a wider group of animals? In order to answer these questions, one needs to consider the actual status of animal singing in the first place.

The Problem with Animal Singing

While listening to singing songbirds, people experience melodies that can even be described in musical notation. Birds’ sound expressions have been called ‘songs’ because of these reasons. The resemblance of songbirds’ songs to human singing (Rothenberg, Roeske, Voss, Naguib, & Tchernichovski, 2014) producing, and listening to complex vocal sequences we call songs. Songs are learned via cultural transmission, and singing, usually by males, has a strong impact on the behavioral state of the listeners, often promoting affiliation, pair bonding, or aggression. What is it in the acoustic structure of birdsong that makes it such a potent stimulus? We suggest that birdsong potency might be driven by principles similar to those that make music so effective in inducing emotional responses in humans: a combination of rhythms and pitches-and the transitions between acoustic states-affecting emotions through creating expectations, anticipations, tension, tension release, or surprise. Here we propose a framework for investigating how birdsong, like human music, employs the above “musical” features to affect the emotions of avian listeners. First we analyze songs of thrush nightingales (*Luscinia luscinia*) suggests, that birds’ songs are in fact, music produced by non-human species. Songbirds’ songs are not the only examples of music-like behavior in the animal kingdom. Many species of mammals such as whales (Payne, 2000), and bats (Kanwal & Rauschecker, 2007) produce intentionally sequences of sounds that are learned and transmitted between individuals belonging to the same generation as well as between all living generations. Are all these sound expressions just the songs in a sense of a musically structured sound sequences or are they rather, the entirely different sound signals only musically interpreted by people? In order to answer this question one must first establish, what a song is regarding only a human vocal expression. The song in contrast to speeches and other forms of humans’ vocal expressions such as laughter, crying, sighing, etc. is a vocalization that consists of at least some discrete pitches (Zatorre & Baum, 2012) complex sound systems, and sensorimotor sequencing demands, and both are used to convey and influence emotions, among other functions [1]. Both music and speech also prominently use acoustical frequency modulations, perceived as variations in pitch, as part of their communicative repertoire. Given these similarities, and the fact that pitch perception and production involve the same peripheral transduction system (cochlea usually ordered in the discrete rhythm measures. The discreteness of song enables human listeners to recognize musical intervals and interpret them in terms of musical structure – melody. Although, in different musical cultures both the musical intervals and rhythm measures could be different in terms of their size and duration

respectively, the discreteness of song is necessary to distinguish a song from other vocalizations. What however, is worth mentioning in this context is that this discreteness does not necessarily exist in the acoustic stimuli. On some conditions, people are able to recognize discrete pitches even in a stimulus that consists of continuously changing *F₀* as in casual speech prosody. This phenomenon, is well illustrated by the so called ‘speech-to-song’ illusion in which a chain of looped phrases are first interpreted as a speech and then as a song (Deutsch, Henthorn, & Lapidis, 2011; Deutsch, Lapidis, & Henthorn, 2008). This observation, suggests that at least some of the song’s properties are in fact, the results of certain mental proclivities that impose a framework for the interpretation of sounds. Do other singing animals possess the same mental proclivities as humans do?

On one hand, to some extent, depending on the phylogenetic kinship, humans share certain mental abilities with our animal relatives (Zimmermann, Leliveld, & Schehka, 2013). On the other hand, all species use their vocal expressions in a species specific way. Even our closest relatives – chimpanzees – communicate by the means of sound partly in a different way than we do (Fedurek & Slocombe, 2011). They do not speak and sing but they grunt and hoot. Of course, people can infer from chimpanzees’ vocalizations certain clues about chimpanzee’s emotional state or the intensity of its emotions. The actual meaning of chimps’ grunting or hooting is usually a mystery to an average human. The fact that birds are much less phylogenetically related to humans than chimps are, the meaning of birds’ songs is even more enigmatic to us. Do people and birds hear in a similar way, the structure of songbirds’ songs? A recent interesting study, has shown that starlings recognize their songs on the basis of different cues than people do (Shannon, 2016) harmonic pitch is essential for music but not for speech. When birds communicate is their song more like speech or music? A new study contrasting pitch and spectral patterns shows that birds perceive their song more like humans perceive speech. “author”: [“Shannon”, “Robert”, “non-dropping-particle”: “V.”, “family”: “Shannon”, “given”: “Robert”, “non-dropping-particle”: “”, “parse-names”: false, “suffix”: “”, “container-title”: “Trends in Cognitive Sciences”, “id”: “ITEM-1”, “issue”: “4”, “issued”: [“2016”], “page”: “245-247”, “publisher”: “Elsevier Ltd”, “title”: “Is Birdsong More Like Speech or Music?”, “type”: “article-journal”, “volume”: “20”, “uris”: [“http://www.mendeley.com/documents/?uuid=389fe1da-36bb-4df6-b545-6d7e552ealed”]”, “mendeley”: {“formattedCitation”: “(Shannon, 2016. This means, that birds, at least starlings, hear the harmonic sound sequences in a species specific way. However, because many environmental challenges, that the solution needs hearing, have been stable since millions of years, the basic hearing abilities have to be similar among all vertebrates (Lewis & Fay, 2004).”

Is the Auditory Scene Analysis Enough to Recognize Polyphony?

The auditory scene analysis (Bregman, 1990) is a concept that refers to a set of abilities enabling humans and other animals to navigate in the environment, thanks to specific processing of the incoming sound stimuli by the nervous system. It has been proposed that many properties of the auditory scene analysis are responsible for the ubiquitous rules of voice leading observed in the history of music (Huron, 2016). For instance, the need of large pitch difference between the low frequency voices (e.g. between bass and tenor) has been explained as a direct result of the basilar membrane properties (Trainor, 2018). The basilar membrane is a crucial part of inner ear, that makes possible the separation of the frequencies composing complex sounds (Moore, 2008) as measured using masking experiments, is described and used to derive the internal representation of the spectrum (the excitation pattern). The process of frequency separation is necessary to the auditory scene analysis e.g. in order to differentiate between different sounds’ sources. However,

the physical properties of the basilar membrane put constraints on its selectivity in such a way that sounds, which frequencies differ only by few Hertz cannot trigger the basilar membrane to vibrate in both these frequencies. As, the basilar membrane is a common trait of many vertebrate species (Manley & Clack, 2004), this constraint on the perception of pitch in music is a by-product of hearing evolution in vertebrates rather than an ability, solely specific to humans. The same is true for other abilities, related to the auditory scene analysis (Trainor, 2018), that depend on the vertebrates' brain specialization for the processing of sound. The processing of sound frequencies is of course, a fundamental ability which is necessary for the sensation of pitch, while listening to music. In fact, all the constraints that result from the features of the auditory scene analysis, influence our perception and recognition of melodies. Therefore, polyphony has to be subordinated to the possibilities of the auditory scene analysis. In other words, the interpretation of sounds' stimuli by our nervous system depends on what our auditory system allows us to hear.

However, the properties of the auditory scene analysis seem not to be enough to explain the whole phenomenon of melody perception. For instance, the interpretation of harmonic sounds in terms of the aforementioned discrete pitches, does not have any meaning from the perspective of the auditory scene analysis. The function of the auditory scene analysis is the orientation in the environment using acoustic cues. Even if one assumes, that the recognition of the source of harmonic sounds is a part of broadly understood getting knowledge about the environment, the division of sound stimuli into discrete chunks based on the frequency standards, seems to be a waste of energy. After all, in order to distinguish two or more different sources of harmonic sounds, the recognition of a continuity of spectral cues is enough. Additionally, the sensation of discrete pitches in melody is accompanied by subtle emotional tinges (Huron, 2006), that lead to establishing a pitch hierarchy (Krumhansl, 2004). Every tonal melody is perceived as hierarchically organized discrete pitches in time. The most stable pitch is called 'pitch center' which can be understood as a root of a particular melody (Thomson, 1999). The sensation of this centricity depends solely on the context of other pitches that means, that 'pitch center' is a cognitive rather than acoustic phenomenon (Huron, 2006). The same is true for other pitches, also for the less stable ones which are called 'out-of-key' notes i.e. pitches that are not parts of a scale on which a particular melody is based. Therefore, also, the whole pitch hierarchy exists only in the humans' minds.

In a similar mood, the hierarchy of rhythm measures, in the metrically organized tunes is imposed on sound stimulus by the human nervous system. This hierarchy is also based on learnt mental patterns (London, 2012). Although, the acoustic parameters could be helpful to perceptively organize sound sequence according to these patterns – perceptive categories – they are not necessary always to trigger the sensation of a metrical grid. The cognitive nature of musical meter has been known since the nineteenth century. In a very smart study, the listeners were asked to recognize the stress patterns in the sound sequences, composed of equally distant identical sounds (Bolton, 1894). Despite the fact, that all these sounds were identical, the participants of the study heard accents of every second or every third sound. This phenomenon, that is often called 'subjective rhythmization' shows that the perception of even a simple sound sequence is an active process, in which acoustic cues are only a flash point, that leads to a chain of complex processing depending on the preexisting tacit knowledge, coded in our long-term memory. This knowledge, is shaped not only by our experience, but also by species specific proclivities that evolved in our ancestral lineage. Most probably, thanks to these proclivities, a newborn baby 'knows' which acoustic cues are crucial for learning of particular communicative tool, for instance, whether it is a speech or singing.

What is Polyphony from a Cognitive Perspective?

Polyphony is a simultaneous expression of two or more melodies, its perception and processing has to be based, partly at least, on the same abilities that are necessary to recognize monophony. Even though, the acoustic properties of sound stimuli are an important part of simultaneous sound sequences, in order to recognize polyphony, certain additional cognitive filters are necessary. These filters have evolved most probably, as the adaptations, necessary to communicate by the means of singing, which has become a human specific form of vocalization (Podlipniak, 2017). Although chimpanzees use different forms of vocalizations to communicate among each other, neither of them, even resembles human singing, that means, that their vocal abilities differ from those possessed by humans. This suggests, that the last common ancestor of both chimpanzees and *Homo sapiens*, was not able to sing. What makes human singing unique among living primates, is the aforementioned discreteness of pitches. This is possible, thanks to elaborate vocal control, that enables humans to control and sustain a particular F0 (Bannan, 2012), as long as the capacity of human breath allows an individual to generate sound. However, even if the stability of subsequent sounds' F0 is not perfect, the listeners interpret them in terms of stable pitch classes, in accordance to a learnt musical system (Rakowski, 2009). Apart from the cognitive filter of discreteness, the interpretation of sound sequences in polyphony is based on a sense of melody completeness. Each tonal melody is intuitively perceived as an integral wholeness. The listeners of such a melody, just feel the hierarchy of pitches that the melody is composed of. This hierarchy is an example of pitch syntax, that enables one to generate infinite number of melodies from a finite set of discrete pitches (Merker, 2002)genetics and human language. He named this generative principle \“the particulate principle of self-diversifying systems\“. In passing Abler mentioned music as an instance of the principle, but did not develop the idea. Most extant music does not use the sound content of the continua of frequency (pitch).

Polyphony known to be composed of at least two simultaneously sounding melodies, our brains have to analyze different pitch hierarchies at the same time. However, while the interpretation of sound frequencies, in terms of discreteness, is a perceptive strategy that consists in correlating a detected frequency with a discrete cognitive category, the attribution of hierarchy to pitches, is a pure cognitive (in a large sense, i.e. including an emotional assessment) task (Podlipniak, 2016)there is nothing similar to this rule in other human sound expressions nor in animals' vocal communication. Thus, the recognition of pitch centrality seems to be the unique and species-specific ability of *Homo sapiens*, which suggests its evolutionary origin. It is proposed in the article that in the course of hominine evolution, the ability of pitch centre recognition became an adaptive innovation which enabled a more effective social consolidation. It is also suggested that the origin of this ability has its roots in the 'Baldwin effect' which led to the emergence of a predisposition to join three originally separate abilities – the implicit recognition of the frequency of pitch occurrence, working memory and the emotional assessment of predicted stimuli – into a new mental tool.“,“author“:[{„dropping-particle“:““,“family“:“Podlipniak“,“given“:“Piotr“,“non-dropping-particle“:““,“parse-names“:false,“suffix“:““}],“container-title“:“Psychology of Music“,“id“:“ITEM-1“,“issue“:“3“,“issued“:{„date-parts“:[„2016“]},{„page“:“52 7-543“,“title“:“The evolutionary origin of pitch centre recognition“,“type“:“article-journal“,“volume“:“44“,“uris“:[„http://www.mendeley.com/documents/?uuid=12a6e47a-5473-4c69-90fb-0d2ce4179515“]},{„mendeley“:{„formattedCitation“:“(Podlipniak, 2016. Moreover, every stage of polyphony processing, depends partly on human specifics, hereditary capabilities and partly, on

culture specifics, learnt tacit knowledges. More precisely, the interpretation of musical sounds as the hierarchical sequences of discrete pitches, seems to be based on the human specific proclivity that is independent of culture. In contrast, every musical culture establishes how to divide a range of frequencies into discrete pitches, i.e. from how many such pitches a particular musical system is composed and what the size of musical intervals are, used in the music of the culture. Additionally, every tonal hierarchy is based on the probabilities of pitch class occurrence (Huron, 2006). Specifically, the brain of a listener, unconsciously analyzes the probability at which a particular pitch occurs. The more probable the occurrence of a particular pitch is, the more stable this pitch becomes in the hierarchy. These probabilities, depend on the frequency of pitch class occurrence that is specific to a particular music style. Therefore, a musical style that is specific to our culture, influences our expectations and, in consequence, the hierarchy felt while listening to a melody. Similarly, the rhythm hierarchy of each melody is an effect of recognition in sound stimuli, formerly statistically learnt rhythm categories. The discreteness of these categories is however, a specific trait of human musicality. They do not exist in the external physical world as discrete acoustic entities.

Conclusions

All these aforesaid abilities are necessary in order to recognize (and produce) melodies in polyphony. As far as it is known, any other living species apart from *Homo sapiens*, are not endowed with all these capabilities. Despite the fact, that some bird species, are able to produce and recognize simple syntactical sequences, the complexity of pitch syntax observed in human music is incomparable with all such animal vocalizations. Even if the most complex animal calls, have not yet been discovered, the uniqueness of the human evolutionary history suggests, that polyphony is a human specific phenomenon incomparable with other animals' forms of vocal communications. What however, is more important, is that polyphony as we know it, is a mental thing, because it depends on the processing of cognitive categories. This means that any comparison between humans' and other animals' vocal expressions has to include the cognitive level of analysis, that is still poorly recognizable as far as animal cognition is concerned.

References

- Bannan, N. (2012). "Harmony and its Role in Human Evolution". In: *Music, Language, and Human Evolution*. Pp. 288–340. Editor: Bannan, N. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199227341.003.0012>.
- Bolton, T. L. (1894). "Rhythm." In: *The American Journal of Psychology*, VI(2). Pp. 145–238. <https://doi.org/10.2307/1410948>.
- Bregman, A. S. (1990). *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Deutsch, D., Henthorn, T. and Lapidis, R. (2011). "Illusory transformation from speech to song." In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 129:4. Pp. 2245–2252. <https://doi.org/10.1121/1.3562174>.

- Deutsch, D., Lapidis, R. and Henthorn, T. (2008). "The speech-to-song illusion." In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 124:4. Pp. 2471. <https://doi.org/10.1121/1.4808987>.
- Fedurek, P. and Slocombe, K. E. (2011). "Primate Vocal Communication: A Useful Tool for Understanding Human Speech and Language Evolution?" In: *Human Biology*, 83:2. Pp. 153–173. <https://doi.org/10.3378/027.083.0202>.
- Huron, D. B. (2006). *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Huron, D. B. (2016). *Voice Leading: The Science behind a Musical Art*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Jordania, J. (2011). *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi: Logos.
- Kanwal, J. S. and Rauschecker, J. P. (2007). "Auditory cortex of bats and primates: managing species-specific calls for social communication". In: *Frontiers in Bioscience: A Journal and Virtual Library*, 12, Pp. 4621–4640.
- Krumhansl, C. L. (2004). "The Cognition of Tonality – as We Know it Today." In: *Journal of New Music Research*, 33:3. Pp. 253–268. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317831>.
- Lewis, E. R., and Fay, R. R. (2004). "Environmental Variables and the Fundamental Nature of Hearing." In: *Evolution of the Vertebrate Auditory System*. Pp. 27–54. Editors: Manley, G. A., Popper A. N. and Fay, R. R. New York, NY: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-1-4419-8957-4-2>
- London, J. (2012). "Three Things Linguists Need to Know About Rhythm and Time in Music." In: *Empirical Musicology Review*, 7:1–2. Pp. 5–11.
- Manley, G. A., and Clack, J. A. (2004). "An Outline of the Evolution of Vertebrate Hearing Organs." In: *Evolution of the Vertebrate Auditory System*. Pp. 1–26. Editors: Manley, G. A., Popper A. N. and Fay, R. R. New York, NY: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-1-4419-8957-4-1>.
- Merker, B. (2002). "Music: The Missing Humboldt System." In: *Musicae Scientiae*, 6. Pp. 3–21. <https://doi.org/10.1177/102986490200600101>.
- Moore, B. C. (2008). "Basic auditory processes involved in the analysis of speech sounds." In: *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*. 363:1493. Pp. 947–963. <https://doi.org/10.1098/rstb.2007.2152>.
- Payne, K. (2000). "The Progressively Changing Songs of Humpback Whales: A Window on the Creative Process in a Wild Animal." In: *The origins of music*. Pp. 135–150. Editors: Wallin, N. L., Merker, B. and Brown, S. Cambridge, London: MIT Press. Retrieved from <http://cognet.mit.edu/book/origins-of-music>.

- Podlipniak, P. (2016). "The evolutionary origin of pitch centre recognition." In: *Psychology of Music*, 44:3. Pp. 527–543. <https://doi.org/10.1177/0305735615577249>.
- Podlipniak, P. (2017). "The Role of the Baldwin Effect in the Evolution of Human Musicality." In: *Frontiers in Neuroscience*, 11. Pp. 542. <https://doi.org/10.3389/fnins.2017.00542>.
- Rakowski, A. (2009). "The Domain of Pitch in Music." In: *Archives of Acoustics*, 34:4. Pp. 429–443.
- Roederer, J. G. (2003). "On the Concept of Information and Its Role in Nature." In: *Entropy*, 5:1. Pp. 3–33. <https://doi.org/10.3390/e5010003>.
- Rothenberg, D., Roeske, T. C., Voss, H. U., Naguib, M., and Tchernichovski, O. (2014). "Investigation of musicality in birdsong." In: *Hearing Research*, 308. Pp. 71–83. <https://doi.org/10.1016/j.heares.2013.08.016>.
- Shannon, R. V. (2016). "Is Birdsong More Like Speech or Music?" In: *Trends in Cognitive Sciences*, 20:4. Pp. 245–247. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2016.02.004>.
- Thomson, W. (1999). *Tonality in music: a general theory*. San Marino, CA: Everett Books.
- Trainor, L. J. (2018). "The origins of music: auditory scene analysis, evolution, and culture in musical creation." In *The Origins of Musicality*. Pp. 81–112. Editor: Honing, H. Cambridge, London: The MIT Press.
- Zatorre, R. J., and Baum, S. R. (2012). "Musical melody and speech intonation: Singing a different tune." In: *PLoS Biology*, 10:7, p. 5. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001372>.
- Zimmermann, E., Leliveld, L., and Schehka, S. (2013). "Toward the evolutionary roots of affective prosody in human acoustic communication: A comparative approach to mammalian voices." In: *Evolution of Emotional Communication: from Sounds in Nonhuman Mammals to Speech and Music in Man*. Pp. 116–132. Editors: Altenmüller, E., Schmidt, S. and Zimmermann, E. Oxford, New York: Oxford University Press.

**გუნდური სიმღერა, როგორც ინტერკულტურული
სენსიტიურობის განვითარების საშუალება**

მრავალი ჩვენგანი ინსტინქტურად გრძნობს, რომ განსხვავებული კულტურის ალქმა ამავე კულტურის ტრადიციული სიმღერების შესრულებით უკეთ ხდება. როდესაც ვიკრიბებით, რათა შევასრულოთ ტრადიციული პოლიფონიური სიმღერა, ჩვენ საკუთარ ალქმას ვუზიარებთ როგორც სხვა მომღერლებს, ასევე, მსმენელს. მაგრამ ნიშნავს კი ეს აუცილებლად იმას, რომ მხოლოდ სიმღერების შესრულებით, ავტომატურად აღვიქვამთ განსხვავებულ კულტურასაც? რა ვიცით, რაოდენ მნიშვნელოვანი რამ შეიძლება გამოგვჩეს? რადგან, მსოფლიოს მასშტაბით, სულ უფრო და უფრო მეტი გუნდი არ ზოგავს თავს, რომ განსხვავებული კულტურების მუსიკა შეასრულოს, ძალიან მნიშვნელოვანია იმის გააზრებაც, თუ როგორ გაამდიდრებს ეს გამოცდილება მომღერლის კულტურულ ცნობიერებას. უბრალოდ, მუსიკის შესრულება საკმარისი არ არის. მაგალითად, სხვა ქვეყანაში მოკლე ტურისტულმა ვიზიტმა ან ამ ქვეყნის შესახებ წიგნის ნაკითხვამ შესაძლოა მოგვცეს ინფორმაცია ადგილობრივი კულტურის შესახებ, თუმცა გვექნება მწირი, ზედაპირული შეხედულება ამ ქვეყნის მოსახლეობის ყოველდღიური გამოცდილების შესახებ. ჯგუფურმა სიმღერამ, შესაძლოა, მოგვცეს ამგვარ ცხოვრებისეულ გამოცდილებაში ჩახედვის შესაძლებლობა, თუ კი ჯგუფის ხელმძღვანელი თავისი მომღერლებისათვის ამ მუსიკის სწავლების სწორ გზას იპოვის. ამ საქმეში წარმატების მისაღწევად პროცესის ეტაპობრივი განვითარებაა საჭირო – თავდაპირველად უნდა გაირკვეს, როგორ აღიქვას მომღერლებმა თავად კულტურა, შემდგომ კი უნდა ვისწრაფოთ მისი სიღრმისეული გაგებისაკენ, რომლის საბოლოო მიზანიც იქნება სხვადასხვა მუსიკალური სტილის ოსტატად, “საგუნდო მსოფლიო მოქალაქედ” ჩამოყალიბება, შესასრულებელი სიმღერის ენის ნიუანსირებული ცოდნით, იმ კულტურული კონტექსტის მდიდარი ალქმითა და დაფასების უნარით, რომელშიც შეიქმნა ეს მუსიკა.

ამ საგანმანათლებლო პროცესის სქემის შექმნაში დაგვეხმარება იმ სოციოლოგ მეცნიერთა მოდელების აღმოჩენა, ვისაც ინტერკულტურული კომუნიკაციების სფეროში მუშაობის გამოცდილება აქვს. ინტერკულტურული განვითარების კვლევის ინსტიტუტში მომუშავე მეცნიერმა, მილტონ ჯ. ბენეტმა შექმნა ინტერკულტურული სენსიტიურობის განვითარების მოდელი (*ისგმ*). *ისგმ* გამოკვეთს ინტერკულტურული ცნობიერების ექვს პროგრესულ სტადიას, დაწყებული კულტურული განსხვავებების უარყოფითა და მისგან თავდაცვით, დამთავრებული ისეთი მსოფლმხედველობით, როდესაც ხდება სხვა კულტურათა რეალობებთან ადაპტირება, მისი ინტეგრირება ერთი კონკრეტული პირის ყოფიერებაში, განსხვავებულ ვითარებებში ეფექტური მუშაობის მისაღწევად (Bennett, 2013). ამ მოდელის განვითარება მოხდა ბენეტის დაკვირვებების შედეგად, როგორც აკადემიურ, ისე კორპორატიულ დონეზე, იმაზე, თუ როგორ ხდებიან ადამიანები უფრო და უფრო კომპეტენტური ინტერკულტურული კომუნიკატორები. ექვსიდან პირველი სამი სტადია ეთნოცენტრულია, სადაც ხალხი საკუთარ კულტურას აღიქვამს, როგორც „რეალობის ცენტრს“. ინსტინქტური იმპულსებიდან გამომდინარე, ამ სტადიაზე ადამიანები კულტურულ განსხვავებას პასუხობენ სხვადასხვა სახის წინააღმდეგობის განწევით. ბოლო სამი სტადია აიხსნება, როგორც ეთნორელატივიზმი, ანუ, “საკუთარი შეხედულებებისა და ყოფაქცევის, როგორც ერთ სისტემად აღქმა იმ რეალობაში, სადაც მრავალი სხვა ცოცხალი შესაძლებლობაა” (იქვე: 1256).

ინტერკულტურული სენსიტიურობის განვითარების მოდელი
მილტონ ჯ. ბენეტი

განსხვავების გამოცდილება

უარყოფა	თავდაცვა	მინიმიზაცია	მიღება	ადაპტირება	ინტეგრირება
---------	----------	-------------	--------	------------	-------------

ეთნოცენტრულობა

ეთნორელატივიზმი

ბენეტის თანახმად, „რაც უფრო მეტი ეთნოცენტრული პოზიცია წარმოადგენს კულტურული განსხვავების გამოცდილების თავიდან არიდების სხვადასხვა გზას, მისი არსებობის უარყოფით (უარყოფა), ან მისგან თავდაცვის გაძლიერებით (თავდაცვა), ან მისი მნიშვნელობის მინიმუმამდე დაყვანით (მინიმიზაცია), მით მეტი ეთნორელატიური პოზიციები წარმოადგენენ კულტურული განსხვავებების გამოცდილების ძიების გზებს, მისი მნიშვნელობის აღიარებით (მიღება), პერსპექტივის ადაპტირების მხედველობაში მიღებით (ადაპტირება), ასევე, პერსონალურ ან საზოგადო იდენტობაში გამოცდილების ინტეგრირებით (ინტეგრირება)“ (Bennett, 2013: 1267). სანამ ამ ექვს სტადიას თანმიმდევრულად განვიხილავთ, მნიშვნელოვანია გამოვყოთ, რომ ისინი, ვინც სხვა კულტურის მუსიკის შესრულების გზას ირჩევენ, უდავოდ, „ეძებენ კულტურული განსხვავების გამოცდილებას“, შესაბამისად ფოკუსირდებიან ბოლო სამ სტადიაზე. რაც შეეხება პირველ სამ სტადიას, აქედან, ასევე, შესაძლებელია ბევრი რამ ისწავლონ გუნდებმა და გუნდის ხელმძღვანელებმა, განსაკუთრებით კი, ის დაბრკოლებები და პრობლემები, რომლებიც მუსიკალური და კულტურული ჩართულობის წარმატებას აფერხებს.

ამ ექვსი სტადიიდან პირველზე – განსხვავების უარყოფა – ადამიანებს ძალუძთ კულტურული განსხვავების განცდა მხოლოდ უმარტივესი გზებით. უარყოფა შეიძლება გამოვლინდეს სხვა კულტურის წარმომადგენლების და მათი პროდუქტის მიმართ ინტერესის გამოუხატველობაში, ან იმ ყველაფრისაგან თავის შორს დაჭერით, რასაც „უცხოური“ ეწოდება. და მაინც, ჩვენ გვსურს, ვიფიქროთ, რომ ჩვენს მულტიკულტურულ გუნდებში არავინ არის ისეთი, ვინც უარყოფს კულტურულ განსხვავებას; მაგრამ ზოგიერთი გამომხატულება მუსიკალურ კონტექსტში გამოხატავს აშკარა უარყოფას. ისეთი კლიშეები, როგორიცაა „მუსიკა უნივერსალური ენაა“, ასევე, დაჟინება, რომ შესრულდეს სხვა ქვეყნის ფოლკლორული მუსიკის ნათარგმნი ვარიანტი, წარმოადგენს განსხვავების უარყოფის ერთგვარ გამოხატულებას. მულტიკულტურული მუსიკის თავდაპირველად შესრულებისას, გუნდის ხელმძღვანელები შესაძლოა, ნააწყენდნენ უარყოფით დამოკიდებულებას მომღერლების, ასევე, მსმენელის მხრიდან, რომელიც შეუჩვეველია სხვადასხვა ტიპის მუსიკის მოსმენას.

მეორე სტადიაზე – განსხვავებისგან თავდაცვა, – ხდება კულტურული განსხვავების პოლარიზებულად განცდა ადამიანების მხრიდან – „ჩვენ და ისინი“. ამ სტადიაზე მყოფი ადამიანების ჩვევაა საკუთარი კულტურის სხვათა კულტურაზე მაღლა დაყენება, მათი დამცირების, სტერეოტიპული აღქმისა და დაცინვის გზით. მუსიკალური ტერმინებით, ამ სტადიაზე მყოფმა ადამიანებმა, შესაძლოა, თქვან, რომ სხვა კულტურათა ფოლკლორული მუსიკალური იდიომები არსებითად დაბალი ხარისხისაა დასავლურ კლასიკურ მუსიკასთან შედარებით („ჩემი ვოკალისტი სტუდენტები დაიზიანებენ ხმას, თუ იმღერებენ ხალხურ მუსიკას“). ისინი ამტკიცებენ, რომ სხვები საჭიროებენ „სწორად მღერის“ შესწავლას, ან მიაჩნიათ, რომ სხვა მუსიკა მხოლოდ სხვა ხალხისთვისაა (მაგალითად, „მხოლოდ შავკანიანებს შეუძლიათ გოსპელის სიმღერა“). როდესაც საგუნდო

პროგრამებში, რომლებშიც არის სხვა კულტურის თუნდაც ერთი ნიმუში, მაგალითად ისეთი, როგორიცაა აფრიკულ-ამერიკული სპირიტუელი და ის სრულდება ბოლოს, კლასიკური პროგრამის შემდგომ, როგორც „გასართობი“, ან ე. წ. „ტკბილეული ყურისათვის“, – ეს ყველაფერი შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც ამ ტიპის აზროვნება. ამგვარი „თავდაცვა“ შესაძლოა გამოვლინდეს, ასევე, პირიქით, როდესაც სხვა ხალხის კულტურა აღიარებულია, როგორც უფრო მაღალ საფეხურზე მდგომი, საკუთარის დაკნინების ხარჯზე. ეს აგრეთვე არის პოლარიზებული, „ჩვენ-და-ისინი“ სტრუქტურა და სხვა კულტურის არა-ფორმალური, სტერეოტიპული აღქმა. „როდესაც ვასრულებ ქართულ მუსიკას, მე ვხდები ქართველი“ – არის ფრაზა, რომელიც შესაძლოა ვინმესგან გაიგონოთ.

მესამე სტადია, განსხვავების მინიმუმაცია, არის „მდგომარეობა, როდესაც რომელიმე კულტურული მსოფლმხედველობის ელემენტები აღიქმება, როგორც უნივერსალური“ (Bennett, 2013:1333). ხდება განსხვავებების აღიარება, მაგრამ ყველა ეს განსხვავება გააზრებულია ისე, როგორც შინაგანად ერთნაირი. ამ სტადიაზე მუსიკალური აზროვნებისათვის შესაძლო დამახასიათებელი ფრაზებია: „ერთ დროს ჩვენ დავიწყეთ სიმღერა, ჩვენ ყველა ერთნაირი ვართ“, ან „წარმოდგენა არ მაქვს რას ნიშნავს ეს სიტყვა... მაგრამ მუსიკა მეუბნება იგივეს“. მულტიკულტურულმა გუნდებმა, რომლებიც მუშაობენ მინიმუმაციის მოდელით, შესაძლოა, მსმენელს შესთავაზონ პროგრამა, სადაც მოცემულია ერთი ნაწარმოები 15 სხვადასხვა ქვეყნიდან, რაც მომღერლებსა და მსმენელს საუკეთესო ზედაპირული კულტურული გამოცდილების საშუალებას მისცემს. ამგვარი გუნდების ხელმძღვანელებმა, შესაძლოა, თქვან შემდეგი სახის ფრაზები: „ჩვენ ვმღერით მთელი მსოფლიოს მუსიკას“, ხოლო იმ ხელმძღვანელებს, რომლებსაც სურს, რომ მათი გუნდები გასცდნენ აღნიშნულ სტადიას, საჭიროებენ ყურადღებიანი, თანმიმდევრული სწავლისათვის საფუძვლიან მომზადებას, რათა დაეხმარონ თავისი გუნდის მომღერლებს, გახდნენ, როგორც კულტურულად, ისე მუსიკალურად განსწავლულები.

შემდგომ სტადიასთან დაკავშირებით, რომელიც წარმოადგენს განსხვავების მიღებას, ჩვენ გადავივართ ბენეტისეულ ეთნორელატიურ კატეგორიაში. ბენეტი აცხადებს: „კულტურული განსხვავების მიღება – ეს არის მდგომარეობა, როდესაც ხდება საკუთარი კულტურის აღქმა, როგორც თანაბრად კომპლექსური მსოფლმხედველობის ნაწილისა“ (Bennett, 2013:1365). გუნდები, რომელთა წევრებიც ეთანხმებიან კულტურულ განსხვავებას, ხედავენ სხვა კულტურის მუსიკასა და ენას მოვლენად, რომლის თანმიმდევრული შესწავლა ღირს. ისინი მზად არიან, რომ სარგებელი მიიღონ ისეთი გამოცდილებიდან, როგორიცაა სხვა ქვეყნის მუსიკალური სასწავლო ტურები. ამგვარი ჯგუფის წევრმა შესაძლოა თქვას: „მე მეგონა, გუნდი მღეროდა უსმენოდ, მაგრამ შემდეგ მივხვდი, რომ ეს უღერადობა იყო ნაწილი განსხვავებული წყობის სისტემის, მე კი მსურს ვისწავლო ამის გაკეთება“. ამ სტადიაზე მომუშავე გუნდების საკონცერტო პროგრამები შეიცავს ერთი ქვეყნის სხვადასხვა მუსიკალურ ნიმუშს, რაშიც გამოიხატება ინტერესი თანმიმდევრული შესწავლისადმი. ამ სტადიაზე ყოფნისას რისკები მდგომარეობს სხვა კულტურის ლინგვისტური და მანერული უნარების შეძენაში, რომელთა სწორად გამოყენების ცოდნის გარეშე, ადამიანი, როგორც ბენეტი უწოდებს, „fluent fool“ – „თავისუფალ სულელს“ ემსგავსება (იქვე: 1386). მნიშვნელოვანია, ასევე, აღვნიშნოთ, რომ ამ კონტექსტში, სხვა კულტურის მიღება არ ნიშნავს აუცილებლად ყველა მისი ღირებულებისა თუ ცხოვრებისეული სტილის დათანხმებას – კვლავ ხდება არსებული განსხვავებების გაცნობიერება და პატივისცემა.

მეხუთე სტადია, განსხვავებასთან ადაპტაცია, გვაქვს მაშინ, როდესაც ადამიანები იღებენ სხვა კულტურის ქცევით ინტერაქციის პრინციპებს. ბენეტის თქმით, ისინი, ვინც ახდენენ საკუთარი გამოცდილების რეორგანიზებას სხვა კულტურის გამოცდილების მსგავსად, გამოხატავენ ინტერკულტურულ თანაგრძნობას. ეს, შესაძლოა, იყოს როგორც

შემეცნებითი თანაგრძნობა, როდესაც ხდება პერსპექტივის შეგნებული შეცვლა სხვა მსოფლმხედველობით, ასევე, სიტუაციის „შეგრძნობაზე“ დამყარებული კულტურულად შესაფერისი ქცევის ათვისება. ამ სტადიაზე მომუშავე გუნდებს აქვთ მულტიკულტურულ მუსიკალურ სტილებთან დიდი ხნის მუშაობის გამოცდილება, მრავალგზის მოგზაურობებისა და ადგილობრივ პრაქტიკოსებთან მუშაობის ხარჯზე, მანამ, სანამ მათი კულტურული მუსიკალური ინსტინქტები შეენყობა ახალ სტილს. ისინი მზად არიან მიიღონ გამოწვევა, შესრულებისას მიაღწიონ სტილისტური და ლინგვისტური ნიუანსირების მაღალ დონეს.

მეექვსე და ბოლო სტადია, განსხვავების ინტეგრაცია, მიიღწევა მაშინ, როდესაც ადამიანები გამიზნულად, თანმიმდევრული ძალისხმევის შედეგად ხდებიან სრულიად კომპეტენტურები ახალ კულტურებში. ამ ორიენტაციის ადამიანები ხშირად საკუთარ თავს „მესამე კულტურის მოქალაქეებად“ აღიქვამენ, რადგან შეუძლიათ წარმოადგინონ ორივე კულტურა ისეთ დონეზე, რომ უკვე შექმნან ახალი კულტურა საკუთარ თავში. სხვაგვარად, მომღერლები ამ სტადიაზე თავისუფლად ფლობენ ენას და შეუძლიათ სხვა კულტურის სიმღერა იმღერონ ისე, როგორც საკუთარი ეროვნული.

რას ნიშნავს ეს ყველაფერი მულტიკულტურულ მომღერალ ჯგუფთათვის? როგორც ზემოთ დავინახეთ, ბევრი რამე უნდა იქნეს გათვალისწინებული, როდესაც ვინცერთ სხვა კულტურის მუსიკის შესრულებაზე საფუძვლიან მუშაობას. ქვემოთ წარმოგიდგენთ პრაქტიკულ მოსაზრებებს იმ წამყვანი მომღერალი ჯგუფებისთვის, ვინც კულტურული სენსიტიურობის მოგზაურობის გზას დაადგება:

1) დაწყებამდე, კარგად გაიაზრეთ თქვენი მიზნები. რა თქმა უნდა, თქვენ გსურთ, რომ თქვენმა მომღერლებმა მიიღონ სხვა კულტურული გამოცდილება, მაგრამ რატომ? დღევანდელ გლობალიზაციურ სამყაროში, ჩვენ ყოველთვის ყველაფერთან მჭიდრო კონტაქტში შევიდით. მაგრამ ამავე დროს, ქსენოფობია მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში იჩენს თავს, შესაძლოა, სწორედ როგორც სხვადასხვა კულტურის ხალხთა მჭიდრო სიახლოვის საპასუხო რეაქცია. განსხვავებულ კულტურებში ნავიგაციის უნარი დღევანდელი მსოფლიოს ნებისმიერი ადამიანისათვის მნიშვნელოვანი უნარია – გუნდი კი, შესაძლოა, კარგი ლაბორატორია გახდეს ამ უნარების დაუფლების გზაზე.

2) იყავით ენთუზიანზით სავსე, მით უფრო დასაწყისში. ამ მოდელის პირველ სტადიაზე მომღერლებს, შესაძლოა, გაუჩნდეთ წინააღმდეგობის გრძნობა სხვა კულტურის მუსიკის მღერისას – მთავარი ფაქტორი, რომელიც ამ დროს იმარჯვებს, არის ხელმძღვანელი, რომელსაც სჯერა იმ მუსიკის ღირებულების, რომელსაც მღერიან.

3) გააკეთეთ საშინაო დავალებები. გადადგით ყველა ნაბიჯი იმისკენ, რომ რეპეტიციის დაწყებამდე იყოთ მაქსიმალურად ინფორმირებული, არა მხოლოდ მუსიკალური და გამოთქმის საკითხების თვალსაზრისით, არამედ შესასრულებელი ნაწარმოების ისტორიის ირგლივ. მომღერლები ყურადღებას გაამახვილებენ ასეთ დეტალებზე, თუ თქვენ მათ ამის მაგალითს მისცემთ.

4) არ გადასცეთ ერთბაშად ძალიან დიდი ინფორმაცია მომღერლებს – განსაკუთრებით მაშინ, თუ ისინი ჯერ მხოლოდ დამწყებები არიან. მათ სჭირდებათ დრო, რომ მიიღონ დეტალები იმის შესახებ, რასაც მათ წარმოუდგენენ. ისწავლეთ არჩეული ნაწარმოების ენაზე ერთდროულად რამდენიმე სტრიქონის გამოთქმა. თუ სიმღერას აქვს რამდენიმე სტროფი, რეპეტიციაზე ისწავლეთ ორი ან სამი.

5) შეინარჩუნეთ ბალანსი სიმღერის შესახებ ინფორმაციასა და შესრულებას შორის. ნაწარმოების ირგლივ არსებული კულტურული კონტექსტი ძალიან მნიშვნელოვანია – თუმცა მომღერლები ამ ინფორმაციას უკეთ და უფრო დიდი ხნით დაიმასხვრებენ, თუ თავდაპირველად გაეცნობიან მუსიკას, რაც მათ დაეხმარებათ უკეთ აითვისონ თქვენ მიერ მიწოდებული ფაქტები.

6) თუ გვეჩვენათ შესაძლებლობა, დააკავშირეთ მომღერლები იმ კულტურის წარმომადგენელთან, ვინც ამ ნაწარმოების შესახებ პირდაპირ ინფორმაციას მისცემს – ან, უკეთესია, თუ იმოგზაურებთ იმ ქვეყანაში, რომლის ნაწარმოებსაც ასრულებთ.

7) რეალურად გათვალეთ შედეგები, განსაკუთრებით, თავდაპირველად. კარგი იქნება, თუ თქვენს მომღერლებს მალალ სტანდარტებს ნაუყენებთ – მიზნად დაისახეთ მუსიკალური დახვეწილობისა და კულტურული სენსიტიურობის უმაღლესი მწვერვალის დაპყრობა. მაგრამ გაითვალისწინეთ, რომ ამას დრო დასჭირდება. ნუ ელით, რომ თქვენი მომღერლები დაუყოვნებლივ შეითვისებენ, მაგალითად, ბაროკოს სტილს – ასეთივე რთულია მულტიკულტურული სტილების შესწავლა.

ბენეტის აზრით, „კულტურა არ არსებობს კონკრეტულ ადამიანებში; ეს არის ჯგუფური ფენომენი“ (Bennett, 2013: 1245). ამგვარად, საგუნდო ჯგუფებს აქვთ პრივილეგია, რათა გამოსცადონ უცხო კულტურის ელემენტი, რაც ამ პრივილეგიასთან ერთად დიდ პასუხისმგებლობასაც გულისხმობს, რათა ყველაფერი გაკეთდეს სწორად და თითოეულის შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოყენებით, სწავლის პროცესი წარიმართოს იმ გზით, რომელიც ყველას, ვინც ამაში ჩართულია, სხვა კულტურის წვდომასა და კომპეტენციის ამაღლებასთან მიიყვანს.

თარგმნა მარიამ ცოცხალაშვილმა

CLAYTON PARR
(USA)

A FRAMEWORK FOR USING CHORAL SINGING TO DEVELOP INTERCULTURAL SENSITIVITY

Many of us instinctively feel that we understand another culture better by singing its traditional songs. When we gather in groups to sing traditional polyphonic song, we share our understanding with other singers, as well as with audiences. But does it necessarily follow that just because we sing another culture's songs, we automatically understand that culture? How do we know what else of importance we may be missing? As more choirs around the world devote themselves to singing music that comes from cultures other than their own, it is important to reflect on exactly how the experience of singing this music will enhance the singers' cultural understanding. Simply singing the music is not enough. For example, a short tourist visit to another country, or reading a book about that country, may provide us with information about the culture, but it will likely provide little or no insight into the lived experience of the people there. Singing in a group can provide an opportunity to step into that lived experience more, if group leaders can create pathways to engagement for their singers as they learn the music. To be successful, this needs to be a step-by-step process, meeting the singers where they are in terms of cultural understanding, and leading them toward greater insight, with the ultimate goal of creating "choral world citizens" with mastery of different musical styles, a nuanced command of the languages being sung, and a rich understanding of and appreciation for the cultural context in which the music was created.

To begin building a framework for this educational process, it is helpful to find models from social scientists that have worked in the field of intercultural communication. Milton J. Bennett, a scholar working with the Intercultural Development Research Institute, has created a Developmental Model of Intercultural Sensitivity (DMIS). The DMIS outlines six progressive stages of intercultural awareness, starting from denial or defensiveness about cultural differences, and leading toward a worldview that adapts to the realities of other cultures, integrating them into one's own behavior to function effectively in multiple environments (Bennett 2013). The model was developed through observations Bennett made in both academic and corporate settings about how people become more competent intercultural communicators. The first three of these six stages tend to be *ethnocentric*, where people experience their own culture as "central to reality." Following instinctive impulses, people at this stage respond to cultural difference by resisting it in some way. The last three stages are described as *ethnorelativism*, or "the experience of one's own beliefs and behaviors as just one organization of reality among many viable possibilities." (Bennett, 2013: 1256)

The Developmental Model of Intercultural Sensitivity
Milton J. Bennett

Experience of Difference

Denial	Defense	Minimization	Acceptance	Adaptation	Integration
<i>Ethnocentrism</i>			<i>Ethnorelativism</i>		

According to Bennett, “the more ethnocentric positions represent ways of *avoiding the experience of cultural difference*, either by denying its existence (Denial), by raising defenses against it (Defense), or by minimizing its importance (Minimization). The more ethnorelative positions represent ways of *seeking the experience of cultural difference*, either by accepting its importance (Acceptance), by adapting perspective to take it into account (Adaptation), or by integrating the experience into one’s personal or organizational identity (Integration)” (Bennett, 2013: 1267). Before looking at each of these six stages in turn, it’s important to point out that while those who choose to sing music of another culture are obviously “seeking the experience of cultural difference,” thus indicating a focus on the last three stages, there is much that choirs and leaders can learn from looking at the first three stages as well, especially in regard to the obstacles and problems faced in successful engagement with the music and culture.

In the first of these six stages, *Denial of Difference*, people are unable to experience cultural differences other than in extremely simple ways. The denial can manifest itself as disinterest in people and products of another culture, or in avoidance of anything that seems “foreign.” Again, we’d like to think that no one in our multicultural choirs is in denial about cultural difference; but some responses in musical contexts do show evidence of denial. Platitudes like “music is a universal language,” or insisting that folk music of another country be sung in translation, are ways of denying difference. Choral leaders may face denial issues with singers when starting multicultural music with singers for the first time, or with audiences unaccustomed to hearing different types of music.

In the second stage, *Defense Against Difference*, people experience cultural difference in a polarized way – “us and them.” People at this stage tend to assume the superiority of their own culture while denigrating, stereotyping, or making fun of other cultures. In musical terms, people at this stage may say that folk musical idioms of other cultures are inherently inferior to Western art music (“my voice students will hurt their voices if they sing folk music”), asserting that others need to be taught “the right way to sing,” or assume other musics are only for other people (“only blacks can sing gospel music,” for instance.) Choral programs including a single piece of music from another culture, for example an African-American spiritual placed at the end of an otherwise classical program as “entertainment” or “ear candy,” can be said to represent this type of thinking. This defense can also manifest itself as *reversal*, seeing the other culture as superior while maligning one’s own. It still maintains a polarized, “us-and-them” structure, still looking at the experience of the other culture in an unsophisticated, stereotypical way. “When I sing Georgian music, I become Georgian” is something someone in reversal might say.

The third stage, *Minimization of Difference*, is “the state in which elements of one’s own cultural worldview are experienced as universal” (Bennett, 2013: 1333). Differences are recognized,

but are apt to be written off under the assumption that we are all alike underneath. Musical thinking at this stage might be characterized by someone saying, “Once we start singing, we’re all the same,” or “I have no idea what the words mean . . . but the music speaks to me just the same.” Multicultural choirs working under a minimization model might offer a concert program with one piece from each of 15 different countries, providing singers and audience with a shallow cultural experience at best. Leaders of such choirs might say “we sing music from all over the world,” but those who wish to move their choirs beyond this stage need to be prepared for careful, sustained study to help their singers become culturally and musically proficient.

With the next stage, *Acceptance of Difference*, we move into what Bennett describes as the ethnorelative category. Bennett states, “Acceptance of cultural difference is the state in which one’s own culture is experienced as just one of a number of equally complex worldviews” (Bennett, 2013: 1365). Choirs whose members are accepting of cultural difference can see music and language of another culture as something worthy of sustained study. They are ready to benefit from experiences such as musical study tours to another country. A member of such a group might say, “I used to think that choir was just singing out of tune, but now I recognize it’s part of a different tuning system, and I want to learn how to do it.” Concert programs for groups working at this stage are more likely to contain several pieces from one country, indicating interest in sustained study. Pitfalls at this stage include gaining linguistic or behavioral skills of another culture without understanding how to use those skills in appropriate ways. Bennett has called this condition being a “fluent fool” (Bennett, 2013: 1386). It’s also important to point out that, in this context, acceptance of another culture does not necessarily mean agreeing with all their values or ways of life - still recognizing and respecting the differences that exist.

The fifth stage, *Adaptation to Difference*, results when people apply the principles of Acceptance into behavioral interaction with those of another culture. Bennett says that those who reorganize their experience in a way more like that of the other culture are displaying intercultural empathy. This can be both cognitive empathy, when one consciously shifts perspective into the other world view, and intuitive empathy, acting in culturally appropriate ways based on a “feel” for the situation. Choirs working at this stage have had experience with the multicultural musical styles over long periods of time, through repeated engagements through travel, working with native practitioners of that style, until their cultural musical instincts become aligned with the style. They’re ready to be challenged to reach a high level of stylistic and linguistic nuance in performance.

The sixth and final stage, *Integration of Difference*, is reached when individuals intentionally make a sustained effort to become fully competent in new cultures. People with this orientation often experience themselves as “third culture citizens,” embodying both cultures to the extent that a new one is created within them. In musical terms, singers at this stage are likely fully fluent in the language, and can sing the style of the other culture like a native.

What does all this mean for multicultural singing groups? As we have seen above, there is much to consider when working honestly on performing music from another culture. Here are some practical considerations for those leading singing groups on this journey of cultural sensitivity:

- 1) Before embarking, be clear about your objectives. Sure, you want your singers to experience other cultures – but why? In today’s world of the global village, we’re always being brought into closer contact in all kinds of ways. At the same time, xenophobia seems to be on the rise in many places in the world, perhaps in reaction to people of different cultures in close proximity. The ability to navigate different cultures is an important skill for anyone in today’s world -- and choir

can be as good a laboratory to learn those skills as any other activity people might do.

2) Be enthusiastic, especially at first. Singers at the first stages of this model may have some built in resistance toward singing music of another culture – the main thing that will win them over is a leader who believes in the value of the music being sung.

3) Do your homework. Take whatever steps you can to be as prepared as you can before rehearsals begin, not only with musical and pronunciation issues but also on the background of the piece being sung. They will care about these details if you show them that you do.

4) Don't give the singers too much information at once – especially if they are beginners. They need time to grasp the details of what is being presented. Learn language pronunciation a few lines at a time. If a song has several verses, learn two or three verses a rehearsal.

5) Maintain balance between background information and singing. Cultural context about the pieces is very important – but they will retain it better if they know the music a little first, giving them some framework to hang the facts you are giving them.

6) Whenever possible, connect them with an informant - someone from the culture who can give them direct information about the piece – or better yet, travel to the country involved.

7) Be realistic about results, especially at first. It's good to hold a high standard for your singers – aim for the very highest level of musical sophistication and cultural sensitivity that you can. But be aware this takes time. You wouldn't expect your singers to display an instantaneous grasp of, say, Baroque style – it's the same with learning multicultural styles.

Bennett says that "Culture does not reside in individuals; it is by definition a group phenomenon" (Bennett, 2013: 1245). So choral groups have a great privilege to experience an element of another culture together – but with this privilege comes great responsibility, to do it right to the best of everyone's ability, and approach the learning process in ways that lead to increasing levels of cultural understanding and competence for everyone involved.

References

- Bennett, Milton J. (2013). *Basic Concepts of Intercultural Communication: Paradigms, Principles, & Practices*. 2nd ed. Intercultural Press.
- Bennett, Milton J. (2018). *A Developmental Model of Intercultural Sensitivity*. <https://www.idrinstitute.org/dmis/>. Accessed July 26, 2018.
- Ting-Toomey, Stella. (1999). *Communicating Across Cultures*. Guilford Press.

**ტრადიციული მრავალხმიანობა და
პოპულარული მუსიკის ჟანრები**

**TRADITIONAL POLYPHONY AND
POPULAR MUSIC GENRES**

პოლიფონია თუ პოლიფონიური ექვატი? მრავალხმიანი სიმღერა და პოპ მუსიკა

პოლიფონია არა მხოლოდ კარგად ფესვგადგმული, არამედ უაღრესად მნიშვნელოვანი მუსიკოლოგიური ცნებაა: აქედან გამომდინარე, მას, ჩვეულებრივ, ან კლასიკურ მუსიკასთან კავშირში იკვლევენ, ან ხალხური პრაქტიკის განუყოფელ ნაწილად მიიჩნევენ. მაგრამ ახლა ჩემი შეკითხვა ასეთია: შეგვიძლია თუ არა ვისაუბროთ პოლიფონიაზე პოპულარულ მუსიკასთან კავშირში. ეს კითხვა მარტივი ჩანს, რადგან პოლიფონია, როგორც გამოხატვის ერთ-ერთი უძველესი მუსიკალური საშუალება, არც გეოგრაფიულ საზღვრებს სცნობს და არც ის შეზღუდვები უნდა ეხებოდეს, რომლებსაც საუკუნეების განმავლობაში წარმოშობილი და გარკვეულ ეპოქებში გაბატონებული სხვადასხვა ჟანრი აწესებდა. ასე რომ, პასუხი კითხვაზე, იშოვა თუ არა პოლიფონიამ გზა პოპულარული მუსიკისკენ, უკიდურესად პირდაპირი და დადებითი უნდა იყოს. და მაინც, ეს არც ისე ადვილია. დავიწყეთ იმით, თუ როგორ განვსაზღვროთ პოპულარული მუსიკა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს საკითხი ამ მოხსენების ფარგლებს სცდება, მოკლედ შეეჩერდები მასზე და ვიტყვი, თუ რას ვგულისხმობ პოპ მუსიკაში. ამის შემდეგ კი უფრო ჩავუღრმავდები მრავალხმიანი სიმღერის რამდენიმე მაგალითს პოპ მუსიკის სამყაროდან, რისთვისაც წარმოგიდგენთ და, იმედია, დავიცავ, ჩემს ჰიპოთეზას, რომლის თანახმად, უმრავლეს შემთხვევაში, ჩვენ რეალურად შეგვიძლია ვისაუბროთ პოლიფონიურ ეფექტზე ან პოლიფონიის ეფექტზე. და კიდევ, ჩემი მოსაზრებები უფრო შორს მიმავალია და ყურადღებას გაავამახვილებ საკითხზე: უნდა განვასხვავოთ თუ არა პოლიფონიური ეფექტი წმინდა პოლიფონიისგან და, საბოლოოდ, მისი არსებობა ხომ არ მონშობს ადამიანისათვის ჩვეულ ტენდენციას, იაზროვნოს და იმოქმედოს, როგორც ჯგუფმა.

დავინწყებ იმით, რომ პოლიფონია პოპ მუსიკაში იშვიათად, თუ განიხილება. მიუხედავად იმისა, რომ ევროპულ ოპერებში რამდენიმე სასიამოვნო პოლიფონიური პასაჟი შეიძლება მოვისმინოთ, პოპ მუსიკა, ჩვეულებრივ ასოცირდება როკ-ენ-როლის ფენომენთან, რომელიც 1950-იანი წლების ბოლოს მთელ მსოფლიოს მოედო, 1960-იანებში კი გასაოცარ წარმატებას მიაღწია. მისი ფესვები აფრო-ამერიკულ მუსიკაშია, განსაკუთრებით, ბლუზსა და ჯაზში, ხოლო პიკანტურობა მას ხალხური მუსიკის ელემენტებმა (განსაკუთრებით, ბალადებმა) შეჰმატა. თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ როკ-ენ-როლი თავისი იდეოლოგიური გზავნილით იქცა არა მხოლოდ მუსიკალურ, არამედ (უპირატესადაც კი) სოციალურ ფენომენად. ზოგიერთი ავტორი მაინც განასხვავებს როკს, როგორც იდეოლოგიური დატვირთვის მქონეს და თავისი თაობის ხმას, პოპ მუსიკისგან, თუმცა, როგორც ჩანს, ეს სულ უფრო ნაკლებ დამაჯერებელი ხდება და სხვადასხვა ჟანრის ერთი მეორისგან მკვეთრი განსხვავების ტენდენცია სუსტდება.

მართლაც, მოკლე ინფორმაცია პოპ მუსიკის შესახებ, ორ მნიშვნელოვან საკითხს უსვამს ხაზს: იმას, რომ პოპ მუსიკა, როგორც მას ამ მოხსენებაში განვსაზღვრავ, ფენომენია, რომელსაც ახასიათებს დროითი და სივრცითი ჩარჩოები. მაშინ როცა XXI საუკუნეში პოპ მუსიკა მოედო განვითარებული ქვეყნების უმრავლესობას და შეაღწია მასების წარმოსახვაში, ის, ასევე, საბოლოოდ დამკვიდრდა და, როგორც ჩანს, სჯაბნის მუსიკათმემოქმედების სხვა ფორმებს და ჩნდება მიუზიკლებსა და ოპერებშიც კი.

მაშ, არის თუ არა პოლიფონიისთვის რაიმე ადგილი ასეთ გამოკვეთილ და გლობალურად პოპულარულ მუსიკის ტიპში? რას ფიქრობენ თეორეტიკოსები ამის თაობაზე? იოსებ ჟორდანია მხარს უჭერს პოლიფონიის განხილვას დასავლური პოპ მუსიკის ფარ-

გლებში. იგი აანალიზებს პოლიფონიას ბითლზის სიმღერებში. მისი უმნიშვნელოვანესი დაკვირვების შედეგის თანახმად, პოპ მუსიკის, განსაკუთრებით, დამოუკიდებელი მუსიკალური ბენდების შემთხვევაში, მათი შემოქმედებითი პროდუქცია ერთობლივი მუშაობის შედეგია. ამგვარად, (სავარაუდოდ) შეგვიძლია ვისაუბროთ მუშაობის პოლიფონიური სტილის შესახებ, მაგრამ, უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ასეთნაირად ჩასახული სიმღერები, მათი ჰარმონიზაცია „კვინტების, ტერციებისა და სექსტების კომბინირება, როცა მელოდიები ზოგჯერ პარალელური მოძრაობიდან ამოიზრდებიან და ზოგჯერ – ერთი მეორის საპირისპიროდ, ძნელად შეიქმნებოდა, თუკი ეს ყველაფერი ერთი ცალკეული კომპოზიტორის გონების ნაყოფი იქნებოდა“ (Jordania, 2006: 280). ჟორდანია, ასევე, აანალიზებს პოლიფონიურ ელემენტებს ლივერპული ბენდის სიმღერებში, რისთვისაც ტიპურად მუსიკოლოგიურ ჟარგონს იყენებს, ე. ი. განიხილავს ამ ნაწარმოებებში მოცემული ტონური ცენტრის ორაზროვნებას, მიუთითებს არა – ტონური აკორდების დაბოლოებების შემთხვევებზე, მსჯელობს ბითლზის მიდრეკილებაზე დისონანტური აკორდებისა და ინტერვალებისადმი, განასხვავებს ერთმანეთისგან ვოკალურ და ინსტრუმენტულ გაჭიანურებულ ჟღერადობას, რომელიც ისმის ზოგიერთ მონაკვეთში.

როგორც ჩანს, ჟორდანია ვარაუდობს, რომ ბითლზის ან თუნდაც ზოგადად, პოპ მუსიკის შემთხვევაში, ჩვენ საქმე გვაქვს საკუთრივ პოლიფონიასთან. თუმცა, ვიტყვით, რომ ხშირად საქმე გვაქვს პოლიფონიურ ეფექტთან ან, უფრო ზუსტად, პოლიფონიის ეფექტთან, რომელიც მრავალი გზით შეგვიძლია მივიღოთ. მათ შორის, „წმინდა“ პოლიფონიის შემოტანით. სხვა სიტყვებით, მრავალხმიანი სიმღერა პოპ მუსიკაში ხშირად გამოიყენება, როგორც გამოხატვის კიდევ ერთი ხერხი ისე, რომ არ ვიცავთ მისი გამოყენების მკაცრ წესებს, როგორც შენიშნა ჟორდანია. ხშირად მიღწეული პოლიფონია კი შეიძლება აღვწეროთ, როგორც ყალბი, თუმცა მძლავრი ზეპირი ეფექტის მქონე.

ძალიან ადვილია რამდენიმე პოპ სიმღერის ხმის მოძრაობის კონტრაპუნქტის საბაზისო ელემენტების დადგენა (მაგ. ინდი ბენდი¹ Moneen-ის [დაარს. 1999] ან ამერიკული პოპ ჰარდ-როკ ბენდ Emery-ის [დაარს. 2001] სიმღერების). დუეტების მიერ შესრულებული მრავალხმიანი სიმღერების კარგ მაგალითებად გამოდგება საიმონ და გარფუნკელის (1956-1970) დუეტის მიერ შესრულებული ჰიტს “Parsley, Sage, Rosemary and Thyme” (1966). მაგრამ არის კი რამდენიმე კარგად შერწყმული, განონასწორებული, თუნდაც სინთეზირებული სხვადასხვა ხმის თანაარსებობა საკმარისი საფუძველი იმისათვის, რომ ვისაუბროთ პოლიფონიის შესახებ, რომელშიც ერთდროული და დამოუკიდებელი (შეიძლება, ურთიერთდაკავშირებული) მელოდიური ხაზების არსებობაა აუცილებელი?

პოპ სიმღერებში პოლიფონიური ფაქტურა ხშირად ტექნოლოგიური მიღწევების შედეგად მიიღება, განსაკუთრებით კი Echoplex-ის გამოყენებით, რომელიც 1959 წელს შექმნა ინჟინერმა მაიკ ბეტლმა (1917-2008). ეს ელექტრონული ხელსაწყო ფირის შეყოვნების ეფექტს წარმოშობს, ბაძავს „ექოს“ და Sun Records-ის წარმომადგენლმა, სემ ფილიპსმა, სხვა სიმღერებთან ერთად, ელვის პრესლის ჰიტების ჩანერისას გამოიყენა. ექოს შემქმნელი სხვა მოწყობილობებიდან, ასევე, პოპულარული იყო გერმანული Echolette და იტალიური Binson Echorec. 1990-იანებში კვლავ მაიკ ბეტლის შემქმნილმა Tuberplex-მა, რომელიც ემყარებოდა ციფრულ ბგერას და ელექტრონულ გრაფიკას, უფრო ძველი მოწყობილობები ჩაანაცვლა.

ელექტრონული მოწყობილობების დახმარებით პოპ მუსიკაში კიდევ უფრო ფართოდ შემოიტანეს პოლიფონიის, სულ მცირე, საბაზისო ელემენტები. დავასახელებ ექოს ეფექტს და კონტრაპუნქტს ხმის მოძრაობაში. თუმცა, სრულყოფილად განვითარებული პოლიფონიური კონტრაპუნქტის მაგალითები ჯერ კიდევ იშვიათია. მინდა გამოვყო ის შემთხვევები, რომლებშიც პოლიფონიური გადაწყვეტა პოპ მუსიკის სფეროში სრულიად განსხვავებული

¹ ინდი ბენდი – ინდი-როკი არის ალტერნატიული როკის მიმდინარეობა, სიტყვა *ინდი* მოდის სიტყვიდან independent – დამოუკიდებელი (რედ.).

მიზეზების გამო გეხვდება. პირველი მათგანი უკავშირდება სხვადასხვა დონეზე ფოლკლორული კავშირების ეფექტის მიღებას, ხოლო მეორე შემთხვევა დაკავშირებულია პროგრესულ როკთან, რომელიც ცნობილია, როგორც არტ როკი, რომელშიც კლასიკური მუსიკის მემკვიდრეობასთან ხაზგასმული კავშირი ერთ-ერთი პრიორიტეტი იყო.

1. ხალხური მუსიკისადმი მიბრუნება პოპ მუსიკაში დამოუკიდებელი საკითხია, რადგან განპირობებულია როკის (ბლუზის) წარმოშობით, ისევე, როგორც კავშირით პოლიტიკურ სიტუაციასთან (ხალხური ესთეტიკის გაბატონებამ სოციალისტურ ბლოკში უბიძგა რამდენიმე ბენდს ჩაერთო ხალხური ელემენტები თავიანთ სიმღერებში, მაგ., სკალდები პოლონეთში). პოპ მუსიკაში ხალხური მასალის გამოყენების მიზეზების ამ ისტორიულ ახსნებს გვერდზე თუ გადავდებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხალხური ეფექტის მიღწევის ერთ-ერთი ფართოდ გავრცელებული ტექნიკა მრავალხმიანობის ელემენტების შემოტანაა.

საინტერესო ისაა, რომ მისი აღმოჩენა შეიძლება სხვადასხვა ჟანრში, მაგალითად, ე.წ. ფოლკლორულ მეტალში. შევდურმა ბენდმა *Apocalypse Orchestra* (შეიქმნა 2013 წ.) გამოიყენა პოლიფონიური ელემენტები არქაული ეფექტის მისაღწევად სიმღერაში “The Garden of Earthly Delights” ალბომიდან *The End is Nigh* (2017) რომელიც იწყება ... გიიომ დე მაშოს (Guillaume de Machaut) თავიდანვე მონოფონური მუსიკალური ნაწარმოებით “Je vivroie liement/Liement me deport”. სიმღერა “My Temptation”, რომელსაც ასრულებს მეტალ ბენდი *Sleeping Romance* (შეიქმნა 2013 წ.), მსმენელთა გასაოცრად, წარმოგვიდგენს მოკლე პოლიფონიურ და ძალზე შესამჩნევ ფრაგმენტს (დაახლოებით 4.35) და საოპერო ასოციაციების სიმულაციას ახდენს.

ყველაზე ხშირად მრავალხმიანობა შეტანილია პოპ ნაწარმოებებში, რომლებიც აშკარად შთაგონებულია ხალხური ტრადიციით, თითქოს შთაგონების წყაროს ხაზს უსვამენ არა მხოლოდ შესრულების განსაკუთრებული მანერით, არამედ, ასევე, ამ პოლიფონიური ელემენტებითაც. 2018 წელს პოლონური ბენდი *Tulia* ოპოლის ადგილობრივ ფესტივალზე განსაკუთრებით თბილად მიიღეს, როცა ტრადიციულ კოსტიუმებში გამონწყობილებმა შეასრულეს სიმღერა “Jeszcze Cię nie ma” („შენ ჯერ არ ხარ აქ“). ამ სიმღერის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად ფრაზების ორ ხმაში დასრულების ტენდენცია შეიძლება დავასახელოთ. მაშინ როცა მრავალხმიანობა საერთოდ არ არის პოპულარული პოლონურ ფოლკლორულ მუსიკაში (ზოგიერთი გამონაკლისი მაღალმითან რეგიონში შეიძლება მოვიძიოთ), ეს პოლიფონიური ეფექტი, როგორც ჩანს, კარგად ეხმიანება სოფლის მშვიდი ცხოვრების წარმოდგენას, როცა ადამიანები იკრიბებიან და აქვთ დრო, ნიჭი და საბაბი იმისათვის, რომ მრავალ ხმაში იმღერონ. ოთხი ახალგაზრდა ქალბატონის მიერ შესრულებული სიმღერა კარგად მიიღო პოლონურმა აუდიტორიამ, აღნიშნეს (მაგ. YouTube-ზე) მისი კარგი ხარისხი, განსაკუთრებით ის, თუ რა კარგად დაიჭირა სიმღერამ „სლავური“ სული, რაც, წმინდა მუსიკოლოგიური თვალსაზრისით, არასწორია. მაშ, საინტერესოა შევადაროთ ეს მოსაზრებები იმ შეფასებებს, რომლებიც გამოთქვეს ახალგაზრდა მუსიკოლოგებმა, რომელთაც ვესაუბრე ამ სიმღერის შესახებ, მაშინვე, როგორც კი მან გაიმარჯვა ოპოლეში. ახალგაზრდა მეცნიერების უმრავლესობამ აღნიშნა ტექნოლოგიურ განვითარებასთან დაკავშირებული ბგერითი გადაწყვეტების “ხელოვნურობა”, რამაც, როგორც ისინი ფიქრობდნენ, მოგვცა უაღრესად კომერციული პროდუქტი, რომელიც მუსიკალური თვალსაზრისით ნაკლებად გარკვეული მსმენელებისთვის იყო განკუთვნილი. ასე რომ, როგორც ჩანს, პოლიფონია პოპ მუსიკაში განიხილება, როგორც დამატება, როგორც ელემენტი, რომელიც პიკანტურობას სძენს თხზულებას, მაგალითად, მისთვის ხალხური იდუმალების დამატებით. ასევე, მან შეიძლება მიგვითითოს „სერიოზულ“, „კლასიკურ“ მუსიკაზე, რითაც გვიჩვენებს როგორც ავტორების გარკვეულ დახვეწილობასა და განვითარებულობას, ასევე, მსმენელებისა, რომელთაც სურთ, რომ უფრო სერიოზული მუსიკის მოყვარულებად აღიქვან საკუთარი თავი. ასეთია საქმის ვითარება ე.წ. სიმფონიური (ელიტური) როკის შემთხვევაში, რომელიც პროგრესული

როკის სახელითაცაა ცნობილი.

2. პროგრესული როკი გამოჩნდა დიდ ბრიტანეთში 1960-იანებში და შეეცადა გაენწყვიტა კავშირი უკვე დამაბრკოლებელ სტანდარტულ ფორმულებთან, რომლებიც მოდებული იყო პოპულარული მუსიკის ნაწარმოებების უდიდეს ნაწილს. ზოგიერთი ბენდი ექსპერიმენტებს ატარებდა ფორმის, რიტმის, ინსტრუმენტების სფეროში, თუმცა, ასევე, ფაქტურის მიმართაც, ხოლო მათი შთაგონების წყაროებს შორის ნახსენებია გრიგორისეულ საგალობლები. პოლიფონიური ფაქტურა შეიძლება, ასევე, გავიგონოთ ბრიტანული ბენდის Jethro Tull (შეიქმნა 1967) ან Emerson, Lake and Palmer-ის (შეიქმნა 1970) მუსიკაში. მიდრეკილება ჰარმონიული ორიგინალობისკენ, აკორდების განმეორებითი თანმიმდევრობა და ა.შ. შეიძლება, ასევე, გავიგონოთ კიდევ ერთი პროგრესული როკ ბენდის – Yes-ის (შეიქმნა 1970 წ.) მუსიკალურ ქმნილებებში, რომელიც ვრცელი კომპოზიციებითაა ცნობილი. ბრიტანული ბენდის Queen-ის (შეიქმნა 1970) კომპოზიციები ხშირად წარმოდგენილია, როგორც სრულად გაშლილი პოლიფონიური კონტრაპუნქტის მაგალითები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1975 წლის ალბომში *A Night at the Opera*, რომელიც დაგეგმილი იყო, როგორც განსაკუთრებული, უფრო მენტალური, ვიდრე რეალური ვიზიტი ოპერაში, მასში ჩართული ორი სიმღერით, ცნობილი “Bohemian Rhapsody” და “Prophet’s Song”.

“Prophet’s Song”-ში, რომელიც ბრეინ მეიმ შექმნა, გამოვლენილი ოსტატობის დონე დღესაც კი განაცვიფრებს მსმენელებს, მუდმივად ამყოფებს მათ ინტრიგისა და საოცრების ტყვეობაში, რადგან სიმღერაში უხვადაა ბგერითი ეფექტები, კონტრ-მელოდიები, ძახილი და პასუხი, ექო და რეპრიზები. ნაწარმოები შექმნილია რამდენიმე სექციისგან, მოიცავს შუა კანონს, რომელიც შედგება ათი წრისგან. ეს არის a cappella-ს (რაც პოპ მუსიკაში იშვიათობაა) ფრაგმენტები, რომლებსაც ასრულებს ფრედი მერკური, მისი ხმა კი გამრავლებულია შეყოვნებით (მაგ. 1).

მიუხედავად მთელი სიმღერის გართულებული სტრუქტურისა, რომელშიც გვაქვს დასაწყისი და ფინალური, ისევე, როგორც დამაკავშირებელი ნაწილები, ინსტრუმენტული ხიდეები, ლექსი – როგორც სოლო, ასევე, საგუნდო, თვითონ კანონი შეიძლება გავანალიზოთ, როგორც უაღრესად დახვეწილი მუსიკალური პასაჟი. ის, საზოგადოდ, შედგენილია ოთხი მკაფიო ფრაგმენტისგან:

ა: დაბალ რეგისტრში, გაწყობილი, სამ ხმაში, სადაც სეკუნდა ჟღერს, როგორც დომინანტური მელოდიური ინტერვალი, ექოს ეფექტი წარმოიშობა ნახევარი ნოტის შეყოვნებით;

ბ: მისი მთავარი ნიშანი დაღმავალი მელოდიური ხაზია, მიუხედავად იმისა, რომ ექოს ეფექტი ჩნდება, ზოგიერთი ხმა შეიძლება მოძრაობდეს უნისონში, თუმცა მათ, ასევე, შეიძლება ჰქონდეს განსხვავებული, დამოუკიდებელი რიტმული წყობა. ასევე, შემოდის ახალი ჰარმონიზაცია;

გ: ერთი და იმავე სიმაღლის გამეორება სამჯერ ამ ფრაგმენტს ძალიან რიტმულ, ხმაურიან ხასიათს ანიჭებს. მისი კიდევ ერთი ტიპური ნიშანია მელოდიური ხაზის აღმავალი მიმართულება;

დ: მაშინ როცა, ა, ბ, და გ-ში მხოლოდ მამაკაცის ხმა (გამრავლებული) ისმის, დ-ში ვხვდებით ორი გუნდის კანონურ ინტერპრეტაციას, რომლებიც თითქმის დიალოგში მღერიან. გრაფიკულად კანონის შედეგი ასე შეიძლება გამოისახოს: ABCBADA.

ეს შეიძლება განვიხილოთ როგორც რონდო (A – რეფრენი, ხოლო B, C, და D – ეპიზოდები); რეპრიზული ფორმა აშკარაა (A – დასაწყისი და დასასრული, B-ს მნიშვნელოვანი როლი, ხოლო C და D – ქმნიან კონტრასტს ამ ორ დომინანტურ იდეასთან).

“Prophet’s Song” გამოჩნდის პოპ მუსიკის ისტორიაში, მაგრამ რეალურად მეორე სიმღერაში ალბომიდან *A Night at the Opera*, ასევე, გამოყენებულია პოლიფონიური ეფექტი: “Bohemian Rhapsody” ოპერის ელემენტების პაროდირებაა, რაც ძალიან უჩვეულოა როკ-მუსიკისთვის. კომპოზიცია იწყება უაღრესად სახასიათო სოლო საფორტეპიანო პასაჟით და შედგება ხუთი მკაფიო ნაწილისგან, რომლებშიც ბალადური ხასიათი

კომბინირებულია მძიმე ბგერებთან (გიტარის რიფები). ნახევრად თეატრალურ შუა სექციაში გვხვდება ხმების რესპონსორული დამუშავება (გუნდი სოლოს „წინააღმდეგ“), ისევე, როგორც სხვა ვოკალური ეფექტები (ფალცეტი, ექო). პოლიფონიური ეფექტი, ასევე, მიიღწევა კვაზი-ოპერული რეჩიტატივის დაპირისპირებით ჰარდ როკის სტილის-ტიკასთან (ეუფონიური ბგერების და დამახინჯებული გიტარის დაპირისპირება, მაღალი და დაბალი რეგისტრების მწვავე დაპირისპირება). საოცარმა ხმოვანმა ეფექტებმა (სტერეოფონია) და წარმატებულმა სარეკლამო კამპანიამ (ერთ-ერთი პირველი მაღალი ხარისხის მუსიკალური კლიპი პოპულარული მუსიკის ისტორიაში) ხელი შეუწყო „Bohemian Rhapsody“-ის პოპულარობას, თუმცა „Prophet's Song“ რჩება Queens-ის საუკეთესო აუღიარებულ და არასათანადოდ შეფასებულ შედეგად – არა მხოლოდ როგორც „მაგარი“, არამედ მრავალგანზომილებიანიც.

„Prophet's Song“ არ არის ერთადერთი კომპოზიცია, რომელმაც პოპ მუსიკის ისტორიაში, რეალურად, უაღრესად ახლებურად გამოიყენა პოლიფონია ან აზროვნების პოლიფონიური ფორმა. ასეთ საინტერესო ქმნილებებს შორისაა „The Murder Mystery“ (1969), რომელიც ეკუთვნის The Velvet Underground (ორი ხმის ერთდროული დისკურსით), ან ფრენკ ზაპას დიალოგის მსგავსი „Broken Hearts are for Asshole“ (1978).

* * *

დასკვნაში მინდა ხაზი გავუსვა, რომ ამ პრეზენტაციას ორგვარი მიზანი აქვს. მასში განხილულია პოლიფონია პოპულარული მუსიკის სამყაროში, ნაჩვენებია, რომ, უმეტეს შემთხვევაში, ჩვენ საქმე გვაქვს პოლიფონიურ ეფექტებთან ან პოლიფონიის ეფექტთან, რაც ყველაზე ხშირად გამოიყენება იმისათვის, რომ მსმენელის ყურადღება მიმართოს ან ხალხური, ან ე.წ. კლასიკური მუსიკისაკენ. რეალურად, პოლიფონიას ან მრავალხმიანობას არ განუშტვალავს პოპ მუსიკა, როგორც მის შინაგან თვისებას, მაგრამ გამოიყენება გარკვეული ასოციაციების აღსაძრავად, დასაინტერესებლად, მოყვანილი ციტატების სიზუსტის ხარჯზეც კი, და ა.შ.

ეს პრეზენტაცია, ასევე, იქნებ, არაპირდაპირ, ეხება პოლიფონიის მომავალსაც თანამედროვე მუსიკალურ კულტურაში, სადაც პოპ მუსიკის პროდუქცია ბატონობს. ცენტრალური საკითხი ასეთია: პოლიფონია მხოლოდ ადამიანების (სულ მცირე, ორის) მიერ შეიძლება წარმოიშვას, როცა ისინი ერთად ასრულებენ ნაწარმოებს, თუ მისი მიღწევა შეიძლება ელექტრონული ხელსაწყოებითაც. არ არის რთული წარმოვიდგინოთ, რომ ერთი შემსრულებელი შეძლებს პოლიფონიის ეფექტის მიღწევას ცოცხალი კონცერტის დროსაც კი. მაშინ, იქნება თუ არა ლეგიტიმური ამ ბგერის შედეგს „პოლიფონია“ ვუწოდოთ თუ სჯობს მას „პოლიფონიური ეფექტის“ იარლიყი მივანებოთ? როგორც ამ ნაშრომში განვაცხადეთ, პოლიფონიის ეფექტი, რომელიც პოპ მუსიკაში მიიღწევა ან პოლიფონიური გადაწყვეტილებების მოკლე ჩასმით ან ელექტრონული მოწყობილობების გამოყენებითაა მიღებული, ხშირად სულ სხვა მიზნებს ემსახურება, ვიდრე, როცა პოლიფონია ხორციელდება ერთად მოქმედი შემსრულებლების ჯგუფის მიერ (მაგ. სიმღერის შესრულება მუსიკის შექმნის აუტოტელური, თვითკმარი სიხარულის გამო, თანამშრომლობის სწავლა და ა.შ.). და მაინც, პოლიფონიის მომავალში ადგილი უნდა მოიძებნოს პოლიფონიური ეფექტებისთვის, რადგან თავისი არსით, ისინი იმავე წყაროდან წარმოშობიან და შეიძლება განვიხილოთ, როგორც თანამედროვე ინტერპრეტაციები და გამოყენებები იმისა, რაც არის პოლიფონია და ამით მისი ადაპტაციის უნარი და უნივერსალობა დავამტკიცოთ.

ANNA G. PIOTROWSKA
(POLAND)

POLYPHONY OR POLYPHONIC EFFECT? MULTI-PART SINGING AND POP MUSIC

Polyphony is not only a well-established, but also a highly respected musicological notion: hence, it is usually researched in relation to artistic music, or as a part and parcel of folk practice. Yet, in this presentation I ask the question if we can talk about polyphony in relation to popular music. The question seems simple because polyphony – as one of the oldest musical types of expression – knows neither geographical borders nor should be concerned with the limits posed by different genres appearing throughout ages, although dominating in certain epochs. So the answer to the question whether polyphony found its way to popular music should be rather straightforward and positive. And yet, it is not that simple, to start with the issue of how to define popular music. Although this problem extends the scope of this paper, I will address it briefly specifying what I mean by pop music, and then I will look deeper into some examples of multi-part singing in the realm of pop music, presenting – and hopefully defending – my hypothesis that in most cases we can actually talk about polyphonic effect, or the effect of polyphony. Yet, my considerations will go even further and will focus on the question whether polyphonic effect ought to be differentiated from ‘pure’ polyphony, and whether or not its presence does not – at the end of the day – attest to the same human tendency to think and act as a group.

Let me start with saying that polyphony in pop music is rarely if ever discussed. Although some nice polyphonic passages can be heard in European operettas, pop music is usually identified with the rock’n’roll phenomenon that spread all around the globe in late 1950s with the spectacular success in 1960s, having its roots in Afro-American music, especially blues and jazz, spiced up by hillbilly music components (especially ballads). Most importantly, though, rock’n’roll with its ideological message became not only musical but also (even predominantly) social phenomenon. Some authors still differentiate rock – as ideologically involved, being the voice of the generation, from pop music, but this is – as it seems – less and less convincing, and the tendency to make this clear cut division between various genres is fading away.

This short information on pop music in fact pinpoints two important issues: that pop music as defined in this presentation is a phenomenon characterized by its temporal and spatial frames. While pop music is, in the 21st century, reaching most developed countries, infiltrating mass imagination, it also seems to be settled for good and apparently is taking over other forms of music-making, appearing in musicals, even operas.

Is there any space for polyphony in such defined – globally popular – type of music? What do theorists say about it? Joseph Jordania seems in favour of discussing polyphony in the realm of Western pop music. He is analyzing polyphony in songs by the Beatles. He makes a crucial observation that in case of pop music, especially independent bands, their creative output is the result of collaborative work, hence we can (presumably) talk about polyphonic way of working, but most importantly the songs such conceived, their harmonization “combination of the fifths, thirds and sixths, with the melodies growing sometimes in parallel motions and sometimes against each other,

would hardly be written if this all was a brainchild of the single composer” (Jordania, 2006: 280). Jordania then follows to analyze polyphonic elements in songs by Liverpool band by resorting to typically musicological jargon, i.e. discussing the ambiguity of tonal center observed in these pieces, pointing to the instances of endings on non-tonic chords, dwelling on the Beatles’ inclination to dissonant chords and intervals, differentiating between vocal and instrumental drones heard in some passages.

It seems that Jordania presupposes that in case of the Beatles, or even generally in case of pop music, we are dealing with polyphony *per se*. However, I would like to suggest that often we are dealing with the polyphonic effect, or more precisely the effect of polyphony which can be obtained in many ways, including the introduction of ‘pure’ polyphony. In other words, multi-part singing in pop music is often used as yet another means of expression without following strict rules of its appliance, as Jordania observed, and frequently achieved polyphony could be described as spurious, yet what matters is the compelling oral effect.

It is rather easy to deduct some basic elements of counterpoint in voice-leading of several pop songs (e.g. by indie band *Moneen* (est. 1999), or American post-hardcore band *Emery* (est. 2001). As good examples of multi-part singing songs performed by the duo Simon and Garfunkel (1956–1970) can be reminded, to name their hit “Parsley, Sage, Rosemary and Thyme” (1966). But is the coexistence of a number of different voices, well merged, averaged, even synthesized, the ground good enough to talk about polyphony in which the combination of simultaneous and independent (perhaps related) melodic lines is required?

Polyphonic textures in pop songs are often obtained as a result of technological advancements, most notably with the use of *Echoplex* designed in 1959 by an engineer Mike Battle (1917-2008). This electric device produces the tape delay effect, simulating ‘echo’ effect, and was introduced, among others by Sam Phillips from Sun Records, on several songs with Elvis Presley’s hits. Among other echo machines popular were also German Echolette and Italian Binson Echorec. In the 1990s Tubeplex as designed again by Mike Battle – based on digital sound and electric mapping – replaced earlier devices.

With help of electric devices pop music is even more open to introducing – at least basic – elements of polyphony, to mention the echo effect or counterpoint in voice-leading. Yet, examples of full blown polyphonic counterpoint are still rare. I would like to point cases in which polyphonic solutions appear in the realm of pop music, for totally different reasons. The first one is connected with obtaining the effect of folk associations – on various levels, while the second case is connected with progressive rock known as art rock, where underlining connections with the legacy of artistic music was one of the priorities.

1. Resorting to folk music in pop music is a topic on its own, because it is circumstanced by the origins of rock (blues), as well as connected with political situation (the dominance of folk aesthetic in socialistic bloc impacted several bands incorporating folk elements into their songs, e.g. the Skalds in Poland), can be also analyzed in purely musical terms or more ideologically tinted. Aside all these historical considerations concerning the reasons of using folk material in pop music, it can be said that one of the widespread technique to achieve folk-like effect is by introducing elements of multi-singing.

What is interesting it can be observed in various genres, for example in so called folk metal. Swedish band *Apocalypse Orchestra* (est. 2013) proposed polyphonic elements to achieve the archaic effect in “The Garden Of Earthly Delights” from *The End is Nigh* (2017) album which starts

with originally monophonic piece of music by Guillaume de Machaut „Je vivoie liement/ Liement me deport“. The song “My Temptation” by the metal band Sleeping Romance (est. 2013) features a short polyphonic and rather flamboyant fragment (at circa 4.35) much to the amazement of the listeners, simulating operatic associations.

Most often multi-singing is introduced into pop compositions openly inspired by folk tradition, as if underlining their source of inspiration not only by specific manner of performance but also these polyphonic elements. In 2018 the Polish band *Tulia* was appreciated at the domestic festival Opole when dressed in traditional costumes they performed the song “Jeszcze Cię nie ma” (You are not here, yet). As one of the characteristic features of this song the tendency to end phrases in two-voices can be shown. While multi-singing is not at all popular in Polish folk music (with some exceptions in high mountains region), this polyphonic effect seems to resonate well with the imagination of rural, peaceful life, where people gather and have time, talent and occasion to sing in many voices. The song, performed by four young ladies, was well received by Polish audience, commenting (e.g. on You tube service) its good quality, but – above all how well the song capture “Slavic” spirit, which – in purely musicological terms – is not correct. Interesting is then to compare these opinions with thoughts expressed by young musicologists with whom I talked about this song right after it victory at Opole. Most of young scholars noticed the ‘artificiality’ of sonic solutions, combined with of technological advancement, which – according to them – resulted in highly commercial product dedicated to less oriented musically listeners. It seems then that polyphony in pop music is treated as an addition, an element spicing up the composition, e.g. by flavoring it with folk mystery. Alternatively, it can offer references to ‘serious’, ‘classical’ music thus suggesting certain sophistication and refinement on the side of the creators and listeners aspiring to perceive themselves as fans of more demanding music. That is the case of so called symphonic (elite) rock, also known as progressive rock.

2. Progressive rock appeared in the UK in the late 1960s and tried to break with already ossifying standard formulas permeating most of popular music productions. Some bands experimented with forms, rhythms, instrumentation, but also textures, and Gregorian chants are mentioned among their sources of inspiration. Also polyphonic textures can be heard in music by British band *Jethro Tull* (est. 1967) or *Emerson, Lake and Palmer* (est. 1970). Propensities for harmonic ingenuity, repeated chord progressions, etc. can be also heard in pieces by another progressive rock band – *Yes* (est. 1968) known for their extensive compositions. Compositions by the British band *Queen* (est. 1970) are often given as examples of full blown polyphonic counterpoint especially renowned “Bohemian Rhapsody” and “Prophet’s Song” – both from *A Night at the Opera* album of 1975 which was designed as specific, mental rather than actual, visit to the opera.

The level of mastery displayed in “Prophet’s Song” – composed by Brain May, amazes listeners till today, keeping them constantly intrigued and surprised as the song abounds with sonic effects, counter melodies, calls and answers, echoes and reprises. The composition is made up of several sections, including the middle canon that consists of ten rounds. This a cappella (which is also unique in pop music) fragments is sung by Freddie Mercury and his voice is multiplied with delay (ex.1).

Notwithstanding the complicated structure of the whole song, in which opening and closing section (intro and outro) can be found as well as connecting parts, instrumental bridges, verses – both solo and choral, the canon itself can be analyzed as a highly sophisticated musical passage. It is generally made up of four distinctive fragments:

A: in three voices, set in lower register, with the second as the dominating melodic interval, the echo effect appears delayed by a half note;

B: its main feature is the descending melodic line, although echo effect appears, some voices can be led in unison but they can also have different, independent rhythmic organization, new harmonization is also introduced;

C: the repetition of the same pitch three times gives this fragment a very rhythmic, stumping character, its other typical feature being ascending direction of the melodic line;

D: while in A, B and C only male voice is heard (multiplied), in D we deal with canonic treatment of two choirs as if singing in the dialogue.

The layout of the canon can be thus presented graphically as: ABCBADA

It can be interpreted as a rondo (A- being refrain, and B, C and D- episodes); reprisal form is apparent (A- commencing and closing, important role of B, while C and D constitute contrast to these two dominating ideas).

“Prophet’s Song” seems exceptional in the history of pop music but in fact another song from *A Night at the Opera* also made use of polyphonic effect: “Bohemian Rhapsody” travesties operatic elements, quite unusual in rock music. The composition starts with a very characteristic solo piano passage and is made up of five distinctive parts, combining a balladic character with heavy sounds (guitar riffs). In a semi-theatrical mid-section we deal with responsorial treatment of voices (choral versus solo), as well as other vocal effects (falsetto, echo). The polyphonic effect is further achieved by juxtaposing the quasi-operatic recitative with hard-rock stylistic (opposition of euphonic sounds versus distorted guitar, acute polarization of high and low registers). Spectacular sound effects (stereophony) and successful promotion (one of the first high quality music clip in the history of popular music) contributed to the popularity of “Bohemian Rhapsody”, though “Prophet’s Song” remains Queens best unrecognized, and underrated masterpiece – not only trippy but also multi-dimensional.

“Prophet’s Song” is not only the composition that appeared in the history of pop music that actually in a very innovative way made use of polyphony, or polyphonic way of thinking. To such interesting pieces belong “The Murder Mystery” (1969) by The Velvet Underground (with simultaneous declamations of two voices) or dialogue-like “Broken Hearts Are for Asshole” (1978) by Frank Zappa.

* * *

To conclude I want to stress that the purpose of this presentation is twofold. It is concerned with polyphony in the realm of popular music, claiming that in most cases we are dealing polyphonic effects or the effect of polyphony, introduced most commonly to refer listeners to either folk music or so called classical music. In fact polyphony, or multi-singing has not permeated pop music as its inherent feature, but is used to evoke certain associations, to intrigue, even at the cost of the accuracy of quoted citations, etc.

This presentation is also, perhaps indirectly, concerned with the future of polyphony in the contemporary musical culture, so much dominated by pop music productions. The crucial issue is whether polyphony can be only generated by people (at least two) as performing together, or if it can be achieved by the means of electric devices. It is not difficult to imagine that one performer will be able to obtain the effect of polyphone even at the live concert. Is it then legitimate to call this sonic result ‘polyphony’ or rather tag it as ‘polyphonic effect’ or the ‘effect of polyphony’? As

claimed in this paper the effect of polyphony – achieved in pop music either by short insertion of polyphonic solutions, or obtained with the help of electronic devices, often serves different purposes than when polyphony is executed by a group of performers acting together (e.g. singing for the autotelic joy of music-making, learning to collaborate, etc.) The future of polyphony should, nevertheless, include polyphonic effects, because in the essence they derive from the same source and can be seen as contemporary interpretations and applications of what polyphony is, proving its adaptability and versatility.

References

Jordania, Joseph. *Who Asked the First Question*, Tbilisi: Logos, 2006.

მაგალითი 1.

ეს არის a cappella-ს (რაც პოპ მუსიკაში იშვიათობაა) ფრაგმენტები, რომლებსაც ასრულებს ფრედი მერკური, მისი ხმა კი გამრავლებულია შეყოვნებით.

Example 1.

This a cappella (which is also unique in pop music) fragments is sung by Freddie Mercury and his voice is multiplied with delay.

ა) კანონი იწყება შეკითხვით “Can you hear me?” (გესმით ჩემი?)

a) The canon starts with a question: “Can you hear me?”

Oh... peo-ple can you hear me

Oh... peo-ple can you hear me...

Oh... peo-ple can you hear me...

ბ) პასუხიც გაცემულია წრიულად:

b) The answer is also given as a round:

And now I know and now I know... and

And now I know and now I know... I

And now I know and now I know and now I know I know that you can

hear me... And now I kn

And

And now I know

And now I know Now I know

Now I know Now I know Now I know Now I know Now I know Now I know

Now I know Now I know Now I know Now I know Now I know Now I know

Now I know Now I know Now I know Now I know Now I know Now I know

გ) იგივე მელოდია და ხმების ურთიერთგადაფარვის იგივე სტილია გამოყენებული სხვა ფრაგმენტში, რომელსაც ახალი ტექსტი შემოაქვს: “the Earth will shake in two will break” „დედამინა შეირყევა, ორად გაიხლიჩება“.

c) The same melody and the manner of overlapping voices is used in another fragment bringing new lyrics: “the Earth will shake, in two will break”

დ) მაგრამ შემდეგი ფრაზა, რომელიც სიკვდილს ეხება, უფრო მაღლა ადის და შეინიშნება ხმის ტემპრის ამალლების ზოგადი ტენდენცია.

d) But the next phrase about the Death commences higher and overall tendency to raise the timbre of the voice can be noticed.

The musical score is presented in four systems. The first system shows the Soprano part with lyrics "Death all a round a round a round a round... a round a round... a round a round". The second system continues the Soprano part with "... a round a round a round a round... a round a round...". The third system shows the Alto part with lyrics "shalt in two will break..." and "break... Death, all a- round, a - round". The fourth system shows the Tenor part with lyrics "Death, all a- round, a - round... a - round, a - round". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

ე) სანამ განცხადება “now I know” – „ახლა მე ვიცი“ დაბრუნდება, ამჯერად ის უფრო ემყარება კარგად განსაზღვრულ რიტმულ სტრუქტურას, ხოლო მელოდიური „რხევა“ ნაკლებად მნიშვნელოვანია, რაც აშკარა კონტრასტს ქმნის შემდეგ ფრაზასთან.

e) While the proclamation “now I know” comes back, this time it is more based on the well-defined rhythmic structure, while melodic ‘waving’ is of less importance which constitutes clear contrast to the next phrase.

Now I know Now I know Now I know Now I know

კ) კანონის ბოლო ფრაგმენტი, პირველი ფრაზის შეხსენებით, აშკარად ავლენს თაღისებურ სტრუქტურას:

j) The last fragment of the canon clearly displays the arch structure by reminding the opening phrase:



ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები
და მუსიკალური ენა

REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE
OF TRADITIONAL POLYPHONY

ქართული სანასო სიმღერა და მასში ასახული მითი

ქართული მითო-რელიგიური წარმოდგენების მიხედვით, ერთ-ერთი კოსმოგონიური მითი სამყაროს, მზის, გმირის დაბადებას იხვთან და მის მიერ დადებულ კვერცხთან აკავშირებს. კოსმოგონიური იხვი მზის მშობელია. მზე, თავის მხრივ, მთვარეს შობს და ისინი დედა-შვილი, და-ძმა, ცოლ-ქმარი არიან. ზეციურ მნათობთა ეს საკრალური წყვილი შობს ოქროსთმიან ვაჟს, გმირს. ეს ქართული მეტანარატივი *მზე შინას* ცნობილი ტექსტითაა ჩვენამდე მოღწეული.

პალეოლითის ადამიანი, შემგროვებელი და განსაკუთრებით – მონადირე, მეთევზე, წინა პლანზე მამაკაცურ სანწყის აყენებდა, ცხოველებსა და ციურ სხეულებს სცემდა თაყვანს. დაახლოებით 25000 წლის წინ უძველესი ადამიანი უკვე მთვარის ფაზების მეშვეობით ითვლიდა დროს. დიდი ნადირობის წინ, მონადირეები, რასაკვირველია მამაკაცები, უძველეს ტაძრებში ანუ გამოქვაბულებში, გარეშე თვალისგან მოფარებულ ადგილებში, კედლებზე ხატავდნენ ცხოველებს, იარაღს, იარაღით განგმირულ ცხოველებს, მამაკაცის თუ გეომეტრიულ ფიგურებს და, ერთი მხრივ, ნადირისაგან თუ ნადირთ პატრონისგან ითხოვდნენ ნებას – მოენადირებინათ ცხოველები და, მეორე მხრივ, შედეგიან და უსაფრთხო ნადირობას. ამ რიტუალებს ახლდა ფერხულები. ფიქრობენ, რომ ეს ფერხულები ან მოკლული ცხოველის სულის დასამშვიდებლად იმართებოდა, ანდა უხვი ნადირობისთვის. მონადირეთა საზოგადოებასა და მის მსხვერლ ცხოველებთან მისტიური კავშირი, სწორედ ამ ფერხულით თანხლებული რიტუალით ხორციელდებოდა. მირჩა ელიადეს თქმით, შემორჩენილი ფერხულები ნათლად გვიჩვენებენ, რამდენად მდგრადია პრეისტორიული ადამიანის რიტუალები (Элиаде, 2002: 17, 18). იგი, ასევე, აღნიშნავს, რომ პალეოლითის მონადირულ საზოგადოებაში ადამიანს უკვე ჰქონდა კოსმოგონიური მითები, მითები ადამიანის, ცხოველის, სიკვდილის და სხვ. წარმოშობის შესახებ; რომ ძალზე გავრცელებული იყო სამყაროს პირველქმნილი წყლებიდან წარმოქმნის იდეა, მითი წყლის ცხოველის შესახებ, რომელსაც ოკეანის ფსკერიდან შესაქმისთვის საჭირო მასალა ამოაქვს. ანდა, ფრინველზე, რომელიც ცაში „მაგიური აფრენის“ შედეგად ქმნის სამყაროს. „თუ ჩვენ ავიღებთ მითებს ცხოველების შესახებ და რელიგიურ ურთიერთდამოკიდებულებას მონადირეს, მსხვერპლსა და ნადირთ პატრონს შორის, საფიქრებელია, რომ ისინი პალეოლითის ხანის კრიპტოგრაფების შემქმნელის იკონოგრაფიული კომპლექსის შემადგენელი არიან... ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, ცის საკრალურობის, ციური და ატმოსფერული მოვლენების აღქმის შესახებაც. თავისთავად ცის ჭერტა იმ უიშვიათეს გამოცდილებას მიეკუთვნება, რომლითაც ჩვენთვის სპონტანურად განცხადდება ტრანსცენდენტული და დიდებული“. – წერს ელიადე. იგი არ გამოორიცხავს, რომ ანთროპომორფული ფიგურების ჟესტებს გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა; რომ ისინი ძალის მიმნიჭებლებიც იყვნენ. იმდროინდელი ადამიანის შეხედულებით სხვადასხვა ფონეტიკური შემადგენლობის მქონე სიტყვებს ძლიერი მაგიურ-რელიგიური ძალა უნდა ჰქონოდათ. ამ დროის ადამიანები (არტიკულაციურ მეტყველებამდე) თვლიდნენ, რომ არსებობდა ისეთი ხმები, რომლითაც სხვა სამყაროების მოხმობა შეიძლებოდა. ისინი სიტყვის ძალით ცდილობდნენ გაეძლიერებინათ რიტუალის შედეგები (Элиаде, 2002: 19). ევსევი ჭოხონელიძის ნაშრომზე დაყრდნობით, ნინო მაისურაძე აღნიშნავს, რომ „მაგიური ქმედებები მუსიკალური ინტონირების წარმოქმნის საფუძველი უნდა

ყოფილიყო“ – გარდამავალი საფეხური სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციებს შორის. ხოლო ის არქექტიპი, რომელიც მაგიურ ქმედებებთანაა დაკავშირებული, განმეორებით, ერთგვაროვნებითა და რეგლამენტურობით ხასიათდება; რომ მუსიკალური ენა გეოგრაფიულ გარემოსთან, ფსიქოლოგიასა და ესთეტიკასთან კავშირში ჩამოყალიბდა (მაისურაძე, 2015: 283). თუ ფრთხილ ვარაუდს მოვიხმობთ, ენეოლითის მონადირულ საზოგადოებას უნდა გადაეღა ნაბიჯი მუსიკის ჩამოყალიბებისკენ. რაშიც მას, სხვა ფაქტორებთან ერთად, ნადირობა, ნადირის უხვად მონადირება, ნადირის საკრალურობა უნდა დახმარებოდა. მონადირის მიერ ნადირის დაჭერა-შეტყუების ერთ-ერთი მეთოდი მოსანადირებელი ცხოველის ხმის ზედმიწევნითი მიბაძვაც არის, რაც მას რიტუალის შესრულების დროსაც უნდა გამოეყენებინა. ვფიქრობთ, ხსენებულთან ერთგვარ კავშირშია ის მოსაზრება, რომ სიმღერას არქაული ფესვები აქვს და წარმოიქმნა ევოლუციის პროცესში, რაც ჩიტებსა და ძუძუმწოვრებს უკავშირდება (გონსალესი, 2018: 138-139, 146).

1970-იან წლებში, სამხრეთ-აღმოსავლეთ საქართველოში, მდ. პატარა ხრამის ხეობაში, თრიალეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ (მანანა გაბუნიას ხელმძღვანელობით) აღმოაჩინა პეტროგლიფები, რომლებზეც გამოსახულია ცხოველები, თევზები, ფრინველები, ჯვრები, მზე, მშვილ-ისრიანი მონადირეები (იხ. დანართი, სურათი №1) და რომლებიც სხვადასხვა პერიოდშია კლდეზე ამოკანრული. მ. გაბუნია მათ მეზოლით-ენეოლითისა და ბრინჯაო-რკინის ხანით ათარიღებს (გაბუნია, ვეკუა, 1980: 4, 66). შესაძლოა, სწორედ ამ პერიოდში ისახებოდა და თანდათან ყალიბდებოდა ის ქართული არქექტიპული ჰანგი, რომელიც იავნანას/ნანას მუსიკალურ ტექსტშია და რომელსაც *მზე შინა/ზაშინავა*¹, აგრარული თუ სხვა მრავალხმიანი ან ერთხმიანი საფერხულოები, ნატირლები, საგმირო-ისტორიული და საწესო სიმღერები ეფუძნება (მაგ, 1, 2).

იმ კულტურებში, სადაც მზე ქალური ბუნებისაა, მზის ღვთაება დროთა ვითარებაში, კერძოდ კი, მიწათმოქმედების შემოღებასთან ერთად (ნეოლითში), დიდ დედად, ქალღმერთად ყალიბდება. მიწათმოქმედება ადამიანსა და მცენარეს შორის აჩენს და ამყარებს მისტიკურ კავშირს; კავშირს ქალს, მცენარესა და მიწას შორის. ქალი მითო-რელიგიური მოვლენების წინა პლანზე გამოდის და ერთვება კოსმიურ პროცესებში (Элиаде, 2002: 25). მზის ქალღვთაება, დიდი დედა ნანაც მზის ღვთაების განვითარების შედეგად უნდა წარმოშობილიყო. იგი ამ პროცესების ნაყოფია. თუმცა, ცხოველთა და ნადირობის საკრალურობა არ იკარგება და ახლებურ დატვირთვას იძენს. ცხოველთან ბრძოლის, ნადირობის გზით სამყაროს შექმნის მითი კვლავ ცოცხლობს, მაგრამ ახლა მჭიდროდ უკავშირდება სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის, ღვთაებრივი ქორწინების თემას, რაც ვფიქრობთ, კარგადაა გადმოცემული ჩვენამდე მოღწეულ ბერეკაობა-ყვენობის რიტუალში, მის დრამატურგიასა თუ ამ მისტერიის მონაწილეთა ცხოველთა ნიღბებით შემოსვაში. კარგადაა გადმოცემული *ნეფის განადირების* რიტუალსა თუ სიმღერა *ზაშინავას* სიტყვიერ ტექსტში (აუდიო მაგ. 3, მაგ. 3).

ცნობილია, რომ კრეაციულ მითს ცეკვით და სიმღერით ჰყვებოდნენ და ამ გზით ასრულებდნენ რიტუალს ავადმყოფის საწოლთან. ვინაიდან სამყარო უდიდესი შემოქმედებითი, სასიცოცხლო ძალით შეიქმნა, რიტუალის გზით ხდებოდა ამ სასიცოცხლო ენერგიის გააქტიურება. ჩვენი აზრით, როდესაც სახადიან ავადმყოფთან სრულდებოდა რიტუალი (შესაბამისი მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტით), ეს სწორედ შესაქმნის სასიცოცხლო ენერგიის გააქტიურება იყო, რომელსაც ავადმყოფი უნდა გამოეჯანმრთელებინა. ფაქტობრივად, რიტუალი მისტერია იყო, რომლის დროსაც მარადიული სიცოცხლე მისტიკურად დიდი დედა ნანას, ბატონების, ალვის ხის, მაღლარი

¹ *ზაშინავას* ნატალია ზუმბაძეც *მზეშინას* სვანურ ვარიანტად მიიჩნევს (ზუმბაძე, 2008: 299–313).

ვაზის და სხვ. სახით ცოცხლდებოდა და ამგვარად, ღვთაებრივი, სამკურნალო ენერგია ერთ ავადმყოფის საწოლთან, ერთ ოჯახში აკუმულირდებოდა.

მითის შინაარსის, რიტუალის „რეკვიზიტის“ და დრამატურგიის შედარების შედეგად, ქართული მითოლოგიური გადმოცემების, ზღაპრებისა და რიგი საწესო სიმღერების მიხედვით, ქართველთა წარმოდგენებით, სამოთხის ერთ-ერთი სურათი დიდი დედა ნანას საბრძანებელს განასახიერებს. ლეგენდების მიხედვით, მას ბატონების ქვეყანა ჰქვია, სიმღერებში, ბატონების ბალი, ხოლო ზღაპრებში – მზის ბალი (Бардавелиძე, 2007:76-78)².

სწორედ ამ ქვეყნიდან მოდიან ღვთაებრივი სტუმრები, რაზეც ბატონებიანი ავადმყოფის ოჯახში, ნანას შემსრულებელი გვიამბობს: ოჯახს, კერძოდ ავადმყოფს, ბატონების სახელით ცნობილი საპატიო სტუმრები ეწვივნენ, რომლებიც ოჯახმა სიხარულით მიიღო. მათ შორის ბატონების მამიდაცაა, რომელსაც ოჯახი განსაკუთრებული პატივით მასპინძლობს: ხალიჩას უფენს. რიტუალის ერთ-ერთი მთავარი შემსრულებელი, მთხრობელი, მუსიკალური ფორმით გვიამბობს საკრალურ მითოლოგიურ ამბავს ბატონების დედაზე, რომელიც, შინაარსიდან გამომდინარე, იგივე პერსონაჟია, რაც ბატონების მამიდა. ჩვენი რწმენით, ეს ერთი ღვთაებრივი პერსონაჟის, დიდი დედა ნანას, ბატონების დედის ერთ-ერთი ეპითეტია. ბატონების დედა-მამიდას და ბატონებს წინ ოქროს აკვანი უდგათ, რომელშიც ძვირფას საფენებში გახვეული, მთვარითა და ვარსკვლავებით განწყობილ პერანგში წევს ოქროსქოჩრიანი ღვთაებრივი გმირი. მის აკვანს ლალის ჩანჩხურა აქვს შეზმული. აკვანს ღვთაებრივი სტუმრები არწევენ და თან საამური ხმით ნანას მღერიან. ტექსტი, რომელიც ამ აღწერილობას მოსდევს, ვფიქრობთ, არის იმ ნანას ტექსტი, რომელსაც ღვთაებრივ ჩვილს ბატონები უმღერიან და რომელშიც მოთხრობილია, თუ როგორ მოედევნე სოფელს შვიდი დამა ბატონები, როგორც ჩანს, შვიდი ძმა წითელ ჩოხიანია, შვიდი და კი – შვიდი მზე, დედა ბარბარეს – მზის ქალღვთაების შვილები. ისინი აღწერენ, თუ როგორ აყრიან შვიდ სოფელს შვიდ თევზ მარგალიტს, ანუ ინფექციურ დაავადებას და შემდგომ ისევ კრეფენ, ანუ უკან მიაქვთ დაავადება მარგალიტის სახით. თავიანთ საკრალურ ნაწარმში ბატონები იმასაც აღნიშნავენ, რომ შვიდ სოფელში კარავი დასცეს და მოილხინეს. რა თქმა უნდა, ამ გამონათქვამში ძნელი არ არის დავინახოთ ის რიტუალური გამასპინძლება, ჩონგურზე ტკბილხმინი დამღერება, რომელიც სახადიანი ავადმყოფისთვის სრულდება.

აღსანიშნავია, რომ ბატონების ნანა, დიდ დედა ნანასთან დაკავშირებული მითოლოგიური გადმოცემები, სარკისებურად აისახება იმ რიტუალში, რომელიც სახადიანი ავადმყოფთან სრულდება. ავადმყოფი, მასში ჩასახლებული ბატონ(ებ)ის გამო, ხალხის რწმენით, ღვთაებრივი არსება ხდებოდა და რიტუალი მისი (ჩასახლებული ბატონის)

² ბატონების ქვეყანა ძნელად მისასვლელ ადგილას, ცხრამთასა და ცხრაზღვას იქით, ეკლიანი ტყის მიღმა მდებარეობს. ზოგიერთი ლეგენდის მიხედვით, ბატონები თეთრი ზღვის მხრიდან მოვიდნენ. მათი ქვეყანა ან კლდოვან ნაპირზე მდებარეობს, რომელიც ზღვას გადაჰყურებს, ანდა ზღვაში მდებარე კუნძულზე. ამ ქვეყანას დიდი გალავანი აკრავს. მას დიდი კარბჭეები აქვს შეზმული, რომლებიც იკეტება. გალავნის მიღმა, ბატონების ქვეყანაში ბროლივით წყაროები მოჩუქჩუხებენ, მდინარედ მოედინება თაფლი და რძე, გადმოჩქევენ ჩანჩქერები. მზე აქ ყოველივეს ცისარტყელას ფერებით ამკობს. ამ ქვეყანაში კოშკები და დიდი ბატონების სასახლეებია აღმართული. პატარა ბატონები კარვებში ცხოვრობენ. ხიდთან ბაღია, სადაც სუფრებია გაშლილი. აქ, ამ ქვეყანაში და ბაღში ბატონებთან ერთად იმ გარდაცვლილთა სულები ცხოვრობენ, რომლებიც ბატონების ანუ ინფექციური დაავადებების შედეგად გარდაიცვალნენ. სვანური ვერსიის მიხედვით, კლდეზე, სადაც ბატონების ქვეყანაა და რომელიც გადაჰყურებს ზღვას, ყვავილებით მოფენილი მინდორია. ამ მინდორზე დიდი მდინარეა, სადაც დიდი დედაა, ბატონების დედა. იგი შიშველია. აქვს ქათქათა თეთრი სხეული და ძალიან დიდი მკერდი. სიმღერების ტექსტის მიხედვით დიდი დედა ნანა ბატონებთან ერთად იის, ვარდის და თეთრნაყოფა თუთის ბაღში ცხოვრობს. ამ ბაღში, ვერა ბარდაველიძის აზრით, ღია მარანი იყო, რომელთანაც ალვა იყო ამოსული. ამ ალვაზე ჩიტები სხედან და ჭიკჭიკებენ.

თავყანისაცემისათვის სრულდებოდა. ავადმყოფის სახლი კი ბატონების საბრძანისად ითვლებოდა. მთელი სახლი და ვინც იქ იყო, დროებით ბატონების ქვეყანაში იმყოფებოდა, რის გამოც სახლი მაქსიმალურად უნდა მიემსგავსებინათ ბატონების ქვეყნისთვის. ოჯახი წმინდობდა, ანუ ამ დროს ცოლ-ქმრული ურთიერთობები იკრძალებოდა, იკრძალებოდა სასმელი, მძაფრი საკვები (ნიორი, ხახვი, ცხარე...).

რა ხდება ამ დროს რიტუალურ სცენაზე, ანუ ოთახში, სადაც ავადმყოფი ბავშვი წევს? მძიმე გლოვის შემთხვევაშიც კი, ყველას, განსაკუთრებით, რიტუალის შემსრულებელს – ბატონების მამიდა/მებოდიშეს, რომელიც ფეხშიშველი იყო, ჭრელი ტანსაცმელი უნდა სცმოდა, თავზე კი ჭრელი თავსაბურავი უნდა ჰქონოდა მოხვეული; უმეტესად – თეთრი და წითელი ფერისა. სახლი და ეზო განსაკუთრებულ სისუფთავეში უნდა ჰქონოდათ. უნდა შეექმნათ ესთეტიკური და მხიარული გარემო. ჰკიდებდნენ თეთრ და წითელ ფარდებს. ავადმყოფს საპატიო ადგილას ტახტზე, სუფთა ლოგინში აწვენდნენ და საწოლს სადღესასწაულოდ რთავდნენ. მაგალითად, რთავდნენ ლამაზი მცენარეებით, მის გარშემო წითელ ნაჭერს და ფერად თავსაფრებს ჰკიდებდნენ; ნაჭრებს ავეჯზე აფენდნენ. გაზაფხულისას – იებიტა და ვარდებით რთავდნენ. საზოგადოების ერთ-ერთი მთავარი მიზანი ბატონების გამხიარულება და მათი გულის მოღობვა იყო. შემოვლითი რიტუალის დროს ტახტი ოთახის ცენტრში იდგმებოდა. ითვლებოდა, რომ ბატონებს იისა და ვარდის სურნელი უყვარდათ და ამიტომ, მებოდიშე სახლის კუთხეებს, ეზოში ხეებს იის ნაყენს ასხამდა. იისა და ვარდის ნაყენს უსვამდა ავადმყოფს და ასმევდა კიდევ. ავადმყოფის ოთახში, დღეში ერთხელ ან ორჯერ ანთებდნენ სანთლებს, კანდელებს. განსაკუთრებით უყვარდათ ე. წ. ნიგვზის სანთლები/ბაზმები. სპეციალურად მზადდებოდა ბატონების ხე. ავადმყოფის ოთახში იდგმებოდა ბატონების ტაბლა/ხონჩა. აქ იდებოდა: რიტუალური პურები, შოთები, ხილი, ჩირი, ტკბილეული, ყვავილები, წყლიანი თაფლი, შეღებილი კვერცხები, ლამაზი ბალახი და სხვ. ოთახში უშვებდნენ შეღებილ ქათამს, ან წითლად ბალანშელებილ ბატკანს/ციკანს. ავადმყოფს შემოატარებდნენ თავზე ქათამს, გარს შემოუტარებდნენ ბატკანს, ციკანს, თხას. მებოდიშე, დედა, ნათესავები, მეზობლები ავადმყოფის საწოლს გარშემო შემოუვლიდნენ. ყოველ საღამოს ავადმყოფს დედა, ბებია, მამიდა ბატონების ნანას უმღეროდნენ³.

რიტუალური ნანას უცნობი მთხრობელი ბატონების საბრძანებელს, მათ ქვეყანას – ია-ვარდით მოფენილ ქვეყანას აღწერს, სადაც მარადიული ნათელია. აღწერს იაგუნდის მარანს, მასთან ამოსულ ალვის ხეს, მასზე შემომჯდარი ბუღბუღი და შევარდენით. როგორც კარგადაა ცნობილი, ზოგიერთ ვარიანტში ძალზედ გავრცელებული საკრალური ტექსტიცაა ალვაზე შემოხვეული მალღარი ვაზით, რომლის ნაყოფი უკვდავების მიმნიჭებელია და ის ქალ-ვაჟი, ვინც მას არ იხმევს, უდროოდ კვდება. ბოლოს, რიტუალში მონაწილე მომღერალი – მთხრობელი ტექსტს იმით ამთავრებს, რომ წინ უშლის ბატონების დედა-მამიდას და ბატონებს იისა და ვარდის ხალიჩას, რაც რიტუალურადაც სრულდება ვერა ბარდაველიძე კვლევის შედეგად მივიდა დასკვნამდე, რომ მის მიერ ამ კონტექსტით განხილული ლეგენდები, ზღაპრები, რწმენა-წარმოდგენები, რიტუალი წარმოგვიჩვენებს დიდ დედა ნანას, როგორც ნაყოფიერებისა და აღორძინების ქალღვთაებას. ბატონები დიდი დედა ნანას. ანუ ღვთაება მზის შვილები არიან და იგივე ბუნება აქვთ (Бардавелиძე, 2007: 86, 96); რომ, თუ სხვა ხალხების დედა ღვთაებებს ღვთაებრივი ჩვილი ხელში უჭირავთ, ქართულ არქეტიპულ ხატში დიდი დედა აკვანთანაა და უმღერის ჩვილს⁴.

³ ბატონების ნანას რიტუალთან დაკავშირებით აგრეთვე იხ. Mindadze (1995).

⁴ პენელოპე სანს გონსალესი აღნიშნავს, რომ ათასწლეულების წინ, სწავლების პროცესის დროს, დედასა და ბავშვს შორის ურთიერთობა ემოციური/მუსიკალური ფორმულის გამოყენებით ხორ-

ამგვარად, ავადმყოფის ოთახის დეკორაცია (სიცოცხლის ხე, გაშლილი სუფრა, ყვავილები, სურნელი...) ბატონების ქვეყანას, მითში ასახულ დიდი დედის საბრძანებელს განასახიერებდა, ხოლო თავად რიტუალის მონაწილე მებოდიშე, დედა, ბებია ან მამიდა კი – დედა ნანას, რომელსაც ავადმყოფი ბავშვისთვის სიცოცხლე უნდა მიენიჭებინა. ბატონების მთავარი რიტუალი საბოდიშო იყო.

მზე შინას მითში მკვეთრად გაცხადებულ დაბადების მოტივს და იმ ფაქტს, რომ ქართულ არქეტიპულ ხატში, როგორც ამას ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, დიდი დედა აკვანთანაა და უმღერის ჩვილს, უნდა გამოენვია ამ სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის აკვნის ნანებში გამოყენება.

ვფიქრობთ, მითის განვითარების ამგვარი გზა ქართულ სასიმღერო ფოლკლორშიც აისახა. საზოგადოდ, მუსიკალური ხელოვნების სპეციფიკიდან გამომდინარე, შორეული, ე. წ. *ჟანრამდელი პერიოდის* ფოლკლორისათვის მელოდია-ფორმულებით აზროვნებაა დამახასიათებელი. იზალი ზემცოვსკი დაასკვნის: რაც უფრო კარგადაა შემონახული სასიმღერო ტრადიცია, მით უფრო ნაკლებია მასში ფორმულების რაოდენობა და მით უფრო მეტი ჟანრია ამ ფორმულებით გაჟღენთილი (Земцовский, 1972: 185).

შალვა ასლანიშვილი ვრცლად განიხილავს აღმავალი ჰანგის (სვლა ტერციული ბგერიდან კვინტური ბგერისაკენ და დაშვება საყრდენისაკენ) ადგილსა და როლს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში. მკვლევარი მას ქართული ინტონაციური ფონდის ძირითად ნაწილად მიიჩნევს და იავნანას ფორმულას უწოდებს (ასლანიშვილი, 1954: 151-163).

თამარ მამალაძის აზრითაც, იავნანას, *მზე შინას* და ბევრ შრომის სიმღერას ერთი ინტონაციური ფორმულა უდევს საფუძვლად. “საყურადღებოა, რომ იავნანას ჰანგი გამოყენებულია აგრარულ კულტებთან დაკავშირებულ ისეთ ნიმუშებში, როგორიცაა მაგ., *გონჯა-ლაზარე, დიდება, დათოს ფერხული, ზემყრელო, ლაშარის სიმღერა* და სხვ.” (მამალაძე, 1962: 73).

ნინო მაისურაძეს იავნანას ინტონაციურ არეში შემოჰყავს ქართველთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეული ეტაპების ამსახველი, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა აკვნის ნანები, ნატირლები, საფერხულოები და ეპიკური (ისტორიულ-საგმირო) სიმღერები (მაისურაძე, 1989: 11-12).

თუ გავიზიარებთ მოსაზრებას, რომ იავნანას ფორმულაში გადამწყვეტი არა მელოდიის მიმართულება, არამედ სამწილადობა და რბილი სინკოპაა (მახარაძე, 2009: 38-39) და გავითვალისწინებთ ოთარ კაპანაძის დასკვნას, რომ იავნანას ფორმულა ზოგჯერ მხოლოდ ფორმაში, ნაგებობაში – საფერხულო ნიმუშის მუხლის, ფრაზის სტრუქტურაში ვლინდება (კაპანაძე, 2014: 94-96), მაშინ ქართული ფოლკლორის ჟანრულ სისიტემაში იავნანას მელოდია-ფორმულის გამოყენების საზღვრები კიდევ უფრო გაფართოვდება.

ამგვარად, შესაძლოა, მონადირეთა საზოგადოებაში, როდესაც რიტუალში ნაბიჯების რიტმზე დაფუძნებული ფერხულის არსებობა დასტურდება, როდესაც მაგიური ქმედება მოძრაობის, ინტონირების, არტიკულირების სინკრეტულ ერთიანობას გულისხმობს, ის ქართული არქეტიპული ჰანგი იწყებს ჩასახვას, რომელიც იავნანას მუსიკალურ ტექსტშია და რომელიც *მზე შინას/ზაშინავას*, აგრარული თუ სხვა მრავალხმიანი ან ერთხმიანი სანესო სიმღერების, ნატირლების, საფერხულოების, ეპიკური და ლირიკული ნიმუშების ქვაკუთხედი; რომელიც შემდგომში, ნეოლითის, დიდი დედა ნანას ზეობის პერიოდში ყალიბდება და საუკუნეების მანძილზე ვითარდება. *მზე შინას/ზაშინავას*, ბატონების ნანას ტექსტშიც აისახა ათასწლეულთა რელიგიური მსოფლმხედველობა, მონადირეთა და მინათმოქმედთა ციური სხეულებისადმი, ცხოველებისადმი, დიდი დედისადმი თაყვანისცემა. მზის ქალღვთაება, დიდი დედა ნანასადმი მიძღვნილ ტექსტებში არც

ცხოველთა და ნადირობის ენეოლითური საკრალურობა იკარგება და ის ახლებურ დატვირთვას იძენს. ცხოველთან ბრძოლის, ნადირობის გზით სამყაროს შექმნის მითი კვლავ ცოცხლობს, მაგრამ ახლა მჭიდროდ უკავშირდება სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის, ღვთაებრივი ქორწინების თემას. რიტუალში გაცოცხლებულ მითში განხორციელებული რელიგიური მსოფლხედველობა არქეტიპული ჰანგის მეშვეობით (მისი განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე), ხილულ და უხილავ სამყაროებს შორის სულიერ და განცდით კავშირს აძლიერებს და შესაძლებელს ხდის (გრამატიკული დრო) რიტუალის მონაწილეებზე ღვთაებრივი ძალის დადებით, ქმედით ზემოქმედებას.

გამოყენებული ლიტერატურა

- ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. თბილისი: ხელოვნება.
- გაბუნია, მანანა და ვეკუა, აბესალომ. (1980). *პატარა ხრამის პეტროგლიფები*. თბილისი: მეცნიერება
- გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთ-მიმართება*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
- გონსალესი, პენელოპე სანს. (2018). „ტონალური აღქმის ფილოგენეზი, ვოკალური ქცევა და ადამიანის ევოლუცია“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები (რედ. ნურნუშია რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ)*. თბილისი: ტმკსც.
- ზუმბაძე, ნატალია. (2008). „ქართული საძეგლო სიმღერები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის III საერთაშორისო სიმპოზიუმი, 2006. მოხსენებები (რედ. ნურნუშია რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ)*. თბილისი: ტმკსც.
- კაპანაძე, ოთარ. (2014). *ქართული საფერხულო სიმღერები: მუსიკალური ენის თავისებურებები*. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, ხელნაწერის უფლებით.
- მაისურაძე, ნინო. (1989). *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები*. თბილისი: მეცნიერება.
- მაისურაძე, ნინო. (2015). *ქართული ტრადიციული მუსიკა და ეროვნული ცნობიერება. ქართული და ჩრდილოკავკასიური ენების ურთიერთმიმართება და მათი ერთობის პრობლემა*. თბილისი: ემ-პი-ჯი.
- მამალაძე, თამარ. (1962). *შრომის სიმღერები კახეთში*, თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
- მახარაძე, ნინო. (2009). *ქართული “ნანა”: ჟანრის, სემანტიკისა და არტიკულაციის საკითხები*. მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თბილისი: ხელნაწერის უფლებით.

Аракишвили, Дмитрий. (1908). *Народная песня Западной Грузии (Имеретии)*. Оттиски из II т. МЭК. Москва.

Бардавелидзе, Вера. (2007). *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*. Тбилиси: Caucasian House.

Земцовский, Изалий (1972). "О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии". В кн.: (Орлов, Г. и др.). *Проблемы музыкальной науки. Вып. I*. Москва.: «Советский композитор». стр.:169-196.

Элиаде, Мирча. (2002). *История веры и религиозных идей. Том первый: от каменного века до элевсинских мистерий. §7. Обряды, мысль и воображение у охотников палеолита*. Москва: Критерийон. <http://abhidharma.ru/A/Simvol/IV/IctorVer1.pdf>. 19.02.2019

Mindadze, Nino (1995). "Customs related to Children's Infectious Diseases in Georgia". In: Mare Koiva and kai Vassiljeva (eds.), *Folk Belief Today*. Tartu: Estonian Academy of Sciences, Institute of the Estonian Language & Estonian Museum of Literature.

აუდიომაგალითი

1. ზაშინავა. სვანური. ასრულებს ანსამბლი შგარიდა. ცოცხალი შესრულება, თბილისი, 2012 წ. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი.

GEORGIAN RITUAL SONG AND THE MITH REFLECTED IN IT

According to Georgian mythological-religious ideas, one of the cosmogonic myths associates origin of the world, the Sun, and the hero, with a duck and its egg. The cosmogonic duck is the mother of the Sun, the Sun, on its part, gives birth to the Moon, and they are mother and child, sister and brother, wife and husband. This sacred couple of heavenly bodies gives birth to a golden-haired son, the hero. This Georgian meta-narrative has reached our times through the famous text of “Mze Shina”.

The Paleolithic human – a gatherer, and especially a hunter and fisherman, put the male principle forward, worshipped animals and heavenly bodies. Presumably, 2500 years ago, ancient humans used to calculate time using Moon phases, and thus had a certain type of a calendar. The moon firmly established the mythical-religious conceptions of the then-human as well. In majority of cases, it was associated with a woman, water, chthonic world, and fertility. But in our culture, it acquired a more masculine nature. Before going on a hunt, hunters, of course men, used to draw pictures (animals, weapons, animals killed with weapons, male, or geometric figures) on the walls of the oldest temples or caves hidden from strangers’ eyes and, on one hand, asked permission from the animals or the protectors of animals to hunt, and on the other hand, begged to make hunting safe and fruitful. Rituals were accompanied by round dances. It is thought that these round dances were performed either to calm down killed animals’ souls, or in order to guarantee a successful hunting. The mystic union of the hunters’ society and its victim animals was carried out through the ritual accompanying these round dances. According to Eliade round dances, which still exist, demonstrate clearly how stable the rituals of the pre-historic human are (Eliade, 2002: 17, 18). He also notes that in the Paleolithic hunters’ societies, humans already had cosmogonic myths, myths concerning origin of humankind, animals, death etc.; that the myth, which explains origination of the universe from primal water, about a water animal, which brings out materials necessary for creation from the bottom of the ocean was prevalent; the same can be said about a myth concerning a bird which creates the universe as a result of “magic soaring up” into the sky. The Paleolithic human, of course, had certain myths concerning the origins of fire. “If we take myths about animals and religious interrelations between a hunter, a victim, and a protector of animals, we can say that they are constituents of an iconographic complex of the creator of Paleolithic cryptograms.... We should always remember the perception of sacrality of sky, heaven, and atmosphere phenomena. Contemplation of the sky itself belongs to those rarest experiences, through which the transcendental and magnificent become spontaneously manifest to us” – writes Eliade. He does not rule out that gestures of anthropomorphic figures express certain meaning, that they were power-giving as well. According to the ideas of the people of the time, words of different phonetic character had strong magic-religious power. People of that period (before articulated speech) thought that there were such voices which could call forth other worlds. They tried to strengthen the ritual results by means of the power of the words (Eliade, 2002: 19). Relying on E. Chokhnelidze’s work, N. Maisuradze shows that “magic actions can be a basis for forming musical intoning”, a transitional stage between speech and musical intonation, and the archetype which is associated with magic actions

is characterized by repetition, uniformity, and regulation; as for musical language, it formed in association with geographic environment, psychology, and aesthetics (Maisuradze, 2015: 283) and if, considering everything stated above, we put forward a well-thought out supposition, we can say that hunter society in the Eneolithic era should have made a step towards forming music, and in this process, alongside with other factors, hunting, the many hunted animals, the sacrality of animals, should have helped it. One of the methods of catching or decoying animals by the hunters is also a perfect imitation of the animal's voice, and the hunter was to use it during the ritual as well. The statement that the song has archaic roots and was formed in the process of evolution connected with birds and mammals, resonates with this idea. (Gonzalez, 2018: 138-139, 146).

In the 1970s in south-east Georgia, in the valley of the Patara Khrami, Trialeti, an archaeological expedition under the guidance of Manana Gabunia discovered petroglyphs representing animals, fish, birds, crosses, sun, and hunters with bows and arrows (see app., fig. №1), which were scratched into the rock at different time periods. M. Gabunia dates them to the Mesolithic-Eneolithic and Iron-Bronze ages (Gabunia, Vekua, 1980: 4, 66). It is possible that during this period exactly a basis was prepared and later formed, for the Georgian archetype melody, which is in the text of *Iavnana*, and which is a basic melody for “*Mze Shina/Zashinava*”¹, as well as agricultural and other kinds of polyphonic or monophonic round dance songs, laments, and partially heroic-historical and ritual songs (ex. 1, 2).

In those cultures where the Sun has a feminine nature, the Sun deity gradually, in particular alongside with development of agriculture (Neolithic period) turns into a Great Mother – a Goddess. Agriculture forms and strengthens the mystical connection between humankind and plants; the association between the woman, plants, and land. The woman comes to the foreground of the mythical-religious phenomena and engages in cosmic processes (Eliade, 2002: 25). The female deity of the Sun, Great Mother Nana is to be formed as a result of the development of the Sun goddess. She is the fruit of these processes. But sacrality of animals and hunting is not lost, and acquires new content. The myth of creating the universe through a fight with animals, hunting them, is still alive, but now it is closely related to the theme of death and resurrection, the theme of divine wedding which, we think, is well reflected in the ritual of Berikaoba-Keenoba (preserved up to the present day), in its dramaturgy and application of animal masks in this mystery; it is reflected in the ritual of *Bridegroom's Hunting* or in verbal text of *Zashinava* song as well (audio ex. 3, ex. 3).

It is known that the myth of creation was told with dance and song, and this ritual was thus performed at a sick person's bed. Since the universe was created by the greatest creative vital force, the ritual activated this vital energy in order to recover a sick person. We think that when the ritual with a round dance and accompanying musical and verbal text was performed at an infectious patient's bed, it activated vital energy of creation, which was to heal the sick person. Ritual, in fact, was a mystery, when eternal life mystically revived forms of the Great Mother Nana, Batonebi, poplar tree, vine winding round a tree, etc. and thus, healing energy accumulated around one sick person, in one family.

Let me compare the content of the myth, “properties” of the ritual and its dramaturgy. According to Georgian mythological tales, fairy tales and certain traditional songs, one of the pictures of paradise in Georgians' imagination presents the domain of Great Mother Nana. According to

¹ Natalia Zumbadze thinks that *Zashinava* is Svan variant of *Mze Shina* (Zumbadze, 2008:299-313).

legend, it is called the Country of the Batonebi; in songs its name is the Garden of Batonebi, and in fairy tales – the Garden of the Sun (Bardavididze, 2007:76-78)².

It is just from this country that divine guests come to the family where a patient with Batonebi lies, and the performer of “Nana” tells us about the guests, and what happened. And the following happened: the family and the patient in particular are visited by honorable guests who are known by the name of Batonebi; and they are gladly received by the family. Among them is also aunt of the Batonebi, who is received with special honors: hosts lay a carpet for her. One of the principal performers of the ritual – a narrator, through singing retells a sacral mythological story about the mother of Batonebi, who considering the content, is the same character as Batonebi’s aunt. We think that it is one of the epithets of a divine character of the Great Mother Nana, mother of Batonebi. Batonebi’s mother-aunt and Batonebi have a gold cradle in front of them; in the cradle lies a golden-haired divine hero, wrapped in luxurious cloth, dressed in a shirt decorated with the moon and stars. A string of ruby beads is tied to his cradle. Divine guests rock the cradle and sing Nana in soft pleasant voices. We think that the text following this description is the text of Nana which is sung to the divine baby by the Batonebi and which talks about how seven brothers and sisters Batonebi go around the village; seven brothers wear red chokhas and seven sisters are seven suns, daughters of mother Barbare – the goddess of Sun. They describe how they threw seven plates of pearls i.e. infectious diseases to seven villages, and then gathered these pearls i.e. took back the disease in the form of pearls. In their sacral *Nana*, the Batonebi say as well that they set tents in seven villages and had a fine feast. Of course, it is not difficult to see in this phrase the ritual treatment, soft singing to the accompaniment of *chonguri*, performed for an infected patient.

It is worth noting that the Batonebi’s Nana, and the mythological tales associated with the Great Mother Nana are reflected in the ritual, which is performed at the bedside of an infected patient. According to folk belief, a patient, because of Batoni (Batonebi) settled in him/her, used to become a divine creature, and the ritual was performed to honor the Batonebi, which had settled in him/her. The whole house and everyone who was there were considered to be, temporarily, in the country of Batonebi described above, and therefore the house was to be made as much like the Batonebi country, as possible. The family kept to purification: i.e. performance of matrimonial duties was prohibited, and alcohol drinks, spicy food (garlic, onions, pepper...) were banned as well.

What happened at this time on the stage of the ritual or in the room where a sick child was lying?

² Country of Batonebi is located in a place that is rather difficult to reach, beyond nine mounts and nine seas, hidden behind a thorny forest. According to some legends Batonebi came from the side of the White Sea. Their country is located either on a rocky shore which overlooks the sea or on an island in the sea. The country is surrounded with a high wall. It has huge gates which can be closed. On the other side of the wall, in the country of Batonebi crystal springs are running, milk and honey flow like a river, waterfalls are sparkling in the sun. The sun colors everything in rainbow colors. In this country large towers and Grand Batonebi’s palaces stand. Little Batonebi live in tents. There is a garden at the bridge where tables are laid. Here, in this country and garden together with Batonebi live souls of those people who died because of Batonebi or infectious diseases. According to a Svaneti version, on the rock where the country of Batonebi is located and which overlooks the sea, there is a flower meadow. There is a large river flowing on this meadow where Grand Mother, mother of Batonebi is seated. She is bare. Her body is snow-white and her bust is enormous. According to the texts of the songs, Grand Mother Nana, together with Batonebi, lives in the garden of violets, roses and white mulberry trees. According to Vera Bardavididze there was an uncovered wine-cellar (marani) in this garden and next to it a poplar grove. Birds used to sit in this poplar and twitter.

Even in a very grave situation everybody and especially the performer of the ritual – the aunt of the Batonebi/supplicant who was barefoot, had to be dressed in colorful clothes and wear multi-color, preferably red and white, scarves on their heads. The house and the yard were to be perfectly clean, an aesthetically pleasant and cheerful environment was to be created. White and red curtains were hung. The sick child was put in a place of honor on the ottoman, in clean bed-clothes; the bed was decorated festively with beautiful flowers, red cloth and colorful scarves hanging around it; pieces of cloth were put on furniture. In spring, violets and roses were used for decoration. One of the main aims of society was to cheer up the Batonebi and soften their hearts. During a roundabout ritual, the ottoman was put in the middle of the room. It was thought that the Batonebi loved smell of violets and roses, and therefore the supplicant poured violet tincture in the corners of the room and on the trees in the yard. She applied violet and rose tincture to the sick person, and made him/her drink it. In the patient's room one or two times a day candles and icon-lamps were lit; preference was given to *nut-oil, and candles/icon lamps*. Batonebi's tree was specially prepared. Narrow strips of paper colored with cochineal were wrapped round a mulberry tree branch with many springs. From the springs, like fringes, were hanging stripes of paper, red, pink, yellow, blue pieces of silk cloth, bread of ritual forms: circles, with written *names, and depicting baskets, swallows, cuckoos, male and female doves, cock, hen, goat* and dried fruit. On the upper branches of this ritual tree, red apple, cochineal-colored eggs were hanging. Balls intended for Batonebi to play with were fixed on the other branches. Blooming branches of apple, pear, cherry, apricot, peach trees and a thorn were tied to the "tree" by means of colorful silk ribbons. In the patient's room, the Batonebi's table/khoncha was placed. Ritual kinds of bread, shoti bread, fruit, dried fruit, sweets, flowers, honey and water, dyed eggs, beautiful grass, etc. were put on the table. A dyed hen or lamb or goatling with fleece dyed red were taken into the room. In addition to lighting candles or icon-lamps, a hen was taken around the sick person's head, a lamb, a goatling and a goat – around his/her bed; the supplicant, mother, relatives, and neighbors went around the bed. Every evening the mother, grandmother and aunt sang Batonebi's Nana to the sick child³. An unknown narrator of the ritual Nana describes Batonebi's domain, their country covered with violets and roses where there is eternal life, a ruby wine cellar, a poplar growing near it, a nightingale and a falcon sitting in it. As it is well-known, in some versions, we meet a rather widespread sacred text about a vine winding round the poplar, the fruit of which gives immortality and those girls and boys who do not eat it, die untimely. In the end, the singer-narrator participating in the ritual finishes it by spreading a carpet of violets and roses in front of mother-aunt of the Batonebi and performs it ritually as well. Vera Bardavelidze as a result of her analysis arrived at the conclusion that legends, fairy-tales, belief-ideas, and rituals discussed by her in this context present Great Mother Nana as a goddess of fertility and resurrection. Batonebi are children of the Great Mother Nana and have the same nature (Bardavelidze, 2007: 86,96); if mother deities of other peoples hold a divine child in their hand, in the Georgian archetype image Great Mother Nana is at a cradle and sings to the baby⁴.

Thus, settings of a sick child's room (a tree of life, laid table, flowers, smell...) represented the country of the Batonebi, the domain of Great Mother of the myth; the apologizer, mother, grandmother, or aunt participating in the ritual represented Mother Nana, who was to give life to a sick child.

The motive of birth clearly given in the "Mze Shina" myth, and the fact that in Georgian ar-

³ About the ritual of Batonebis' Lullaby see: Mindadze, 1995.

⁴ Penelope Sens González mentions that far beyond the millennia, the mother-child teaching process was based on the emotional / musical formula (Gonzalez, 2018: 138, 145).

chetype image, as V. Bardavelidze shows, the Great Mother is at a cradle singing to a baby were to lead to transformation of the verbal text, as well as its accompanying musical text into cradle nanas (lullabies).

We think that this way of development of the myth is reflected in Georgian folk music as well. Generally, based on the specifics of the art of music, ancient, so called *pre-genre folklore* thinking with melodies and formulas is typical. According to Izali Zemtsovski's statement, numbers of formulas are fewer in well-preserved musical tradition, and these formulas occur in more genres (Zemtsovski, 1972: 185).

Shalva Aslanishvili pays special attention to the melody of "Iavnana". The scholar discusses at length the place and role of this melody in Georgian musical folklore and considers it a main part of the treasury of Georgian musical-folklore (Aslanishvili, 1954: 151-163).

According to Tamar Mamaladze, "Mze Shina", "Iavnana", and many work songs have one type of cadence as their basis. "It is worth mentioning that the melody of Iavnana can be used in the examples connected with the agricultural cults such as: Gonja-Lazare, Dideba, Datos Perkhuli, Zemkrelo, Song of Lashari etc." (Mamaladze, 1962: 73).

Nino Maisuradze thinks that many ritual, labor, and everyday life songs fit into the intonation space of "Iavnana". "Analysis of musical texts shows that cradle nanas of mountain residents of East Georgia are genetically linked to lamenting, round dance and partially to historical-heroic songs, which reflect early stages of development of Georgians' musical thinking, common Georgian musical proto-language" (Maisuradze, 1989: 11-12).

If we share the opinion that in the formula of the Iavnana, the direction of the melody is not decisive, rather the meter of three and soft syncopation is (Makharadze, 2009: 38-39), and take into consideration Otar Kapanadze's conclusion that the formula of the *Iavnana* sometimes occurs only in musical form, the construction – in the stanza of the round dance song example, structure of musical phrase (Kapanadze, 2014: 94-96), then in the genre system of the Georgian folklore the frames of using *Iavnana's* melody-formula will be much wider.

It is possible that in the hunter-gatherer society, the period when the existence of round dance in the ritual is confirmed, when "magic actions should have been the basis for forming musical intoning", Georgian archetype melody originated. It is in the musical text of *Iavnana* and which is the proto-melody of *Mze Shina/Zashinava*, agricultural or other polyphonic or monophonic ritual songs, laments, round dance songs and partially historical-heroic songs; and which was formed later, in the Neolithic period. The era of domination of the Great Mother Nana formed and developed during the next centuries. Religious world outlook of millennia, worship of heavenly bodies, animals, and the Great Mother by hunters and farmers is reflected in texts of *Mze Shina/Zashinava*, and Batonebi's Nana. In texts dedicated to the Sun Goddess, Great Mother Nana, the Eneolithic sacrality of animals and hunting is not lost and acquires new connotations. The myth concerning fighting animals and the creation of the universe through hunting is still alive, but now it is closely linked to the themes of death and resurrection, of divine marriage, which, as we think, are perfectly rendered in dramaturgy or decoration of the mystery with animal masks in the rituals in Berikaoba-Keenoba, which have reached present day. It is well– rendered in the ritual of the *Bridegroom's Hunting* or in the verbal text of the song *Zashinava*. Religious world outlook realized in the myth, which is revived in ritual, through archetypical melody (at any stage of development) strengthened the spiritual and emotional association between visible and invisible worlds and opened the possibility for the participants of the ritual to fall under the positive and active influence of the divine force.

References

- Araqishvili, Dimitri. (1908). *Narodnaia pesnia zapadnoi gruzii (Imeretii)*. (*Folk Songs of Western Georgia (Imereti)*). Reprints from vol. II of the works of Music-Ethnographic Commision. Moscow. (in Russian).
- Aslanishvili, Shalva. (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb (Essays on Georgian Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian).
- Bardavelidze, Vera. (2007). *Drevneishie religioznie verovania i obriadovoe graphicheskoe iskustvo gruzinskikh plemion*. (*Graphic Art of Anciant Religious Beliefes and Rituals of Georgian Tribes*). Tbilisi:Caucasian House. (in Russian).
- Eliade, Mircea. (2002). *Istoria veri i religioznikh idei. v. I Ot kamennogo veka do elevsinskix misterii. §7. Obriadi, misli i voobrazhenia u oxotnikov paleolita*. (*History of Religious Ideas, Volume 1: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries. §7. Rights, thought and imaginations among the Paleolithic hunters*). <http://abhidharma.ru/A/Simvol/IV/IctorVer1.pdf>. retrived in 19.02.2019. (in Russian).
- Gabunia, Manana, Vekua, Abesalom. (1980). *Patara khramis petroglipebi. (Petroglyphs of Patara Khrami)*. Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian).
- Garakanidze, Edisher. (2011). *Kartuli musikaluri dialeqtebi da mati urtiertmimarteba. (Georgian Musi-cal Dialects and their Interrelationship)*. Tbilisi:Sakartvelos Matsne. (in Georgian).
- Gonzalez, Penelope Sanz. (2018). *Tonal Perception Phylogeny, Vocal Behavior and Human Evolution*. In (Tsurtsumia, Jordania – edit.) *The Eighth International Symposium on Traditional Polyphony*, Proceedings, 26 –30 September, 2018, Tbilisi, Georgia. (in Georgian and English).
- Kapanadze, Otar. (2014). *Kartuli saperkhulo simgherebi:musikaluri enis taviseburebebi. (Georgian Round Dance Songs: Diversities of the Musical Language)*. PHD thesis in Art Studies. Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian).
- Maisuradze, Nino. (1989). *Kartuli khalkhuri musika da misi istoriul-etnographiuli aspeqtebi.(Georgian Folk Music and Its Historic-Ethnographic Aspects)*. Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian).
- Maisuradze, Nino. (2015). *Kartuli traditsiuli musika da erovnuli cnobiereba. Kartuli da Chrdilokavka-siuri enebis urtiertmimarteba da mati ertobis problema. (Georgian Traditional Music and National Awareness. Interrelation and Unity Problems of Georgian and the North Caucasian Musical Lan-guages)*. Tbilisi:MPG. (in Georgian).

Makharadze, nino. (2009). *Kartuli nana: janris, semantikisa da artikulaciis sakitkhebi. (Georgian Nana: Issues of Genre, Semantics an Articulation)*. PHD thesis in Musicology. (in Georgian).

Mamaladze, Tamar. (1962). *Shromis simgherebi kakhetsi. (Labor Songs in Kakheti)*. Tbilisi: Publishing House of the Academy of Sciences of Georgia. (in Georgian).

Mindadze, Nino. (1995). *Customs related to Children's Infectious Diseases in Georgia*. In Mare Koiva and kai Vassiljeva (eds.), *Folk Belief Today*. Tartu: Estonian Academy of Sciences, Institute of the Estonian Language & Estonian Museum of Literature. (in English).

Zemtsovski, Izali. (1972). *O sistemnom issledovanii folklornikh zhanrov v svete marksistsko-leninskoi metodologii. (Systematic Study of Folk Gernes in the Light of Marxist-Leninist Methodology)*. In (Orlov, G. at all). *Problems of Musical Science*. V.I. Moscow: Soviet Composer. pp.: 169-196. (in Russian).

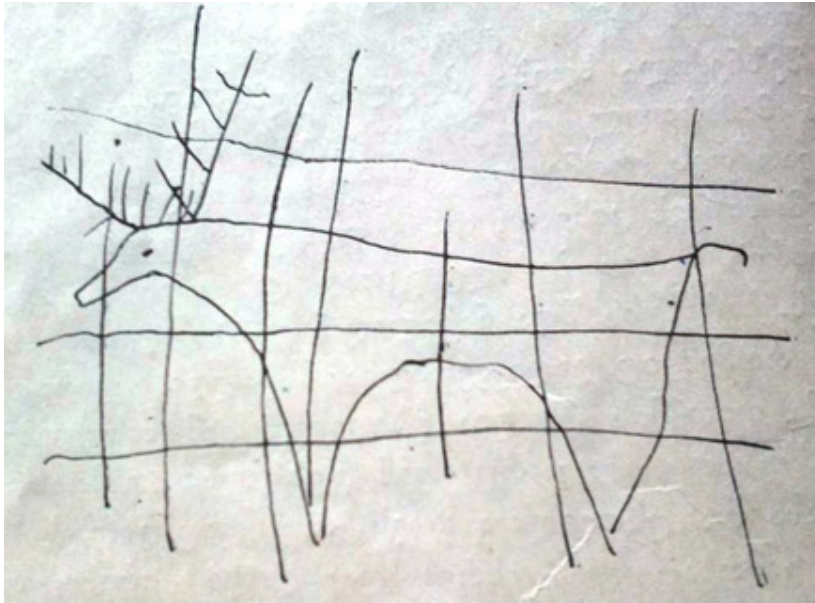
Zumbadze, Natalia. (2008). *Kartuli sadzeobo simgherebi. (Georgian Childbirth Songs)*. In (Tsurtsunia, Jordania – edit.) *The Third International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings, 25–29 September, 2006, Tbilisi, Georgia*. (in Georgian and English).

Audio example

1. “Zashinava”, Svan. Perf. by ensemble Shgarida. Live recording. Tbilisii, 2012. The Folklore State Centre of Georgia.

სურათი №1. ირემი მახეში (გაბუნია და ვეკუა, 1980, №8).

Picture №1. A deer in the trap (Gabunia and Vekua, 1980, №8).



მაგალითი 2. „მზე შინა და მზე გარეთა“. გურული. (Аракишвили, 1908, №5).

Exemple 2. “Mze shina da mze gareta”. Gurian.(Araqishvili, 1908, №5).

Andantino.

Голосъ.

მზე შინა და მზე გარეთა, მზე შინ შე-შო-დი-ა.

Чонгури.

მზე შინა და მზე გარეთა, მზე შინ შე-შო-დი-ა.

164

Для паян.

მაგალითი 2. „მზე შინა“. ქართლური. (გარაყანიძე, 2011:166).

Example 2. “Mze shina”. Kartlian. (Garakanidze, 2011:166).



მაგალითი 3. „ზაშინავა“. სვანური ტექსტის ქართული თარგმანი:

ზაშინავა, ზაშინავა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა სანადიროდ წავიდა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა, ზაშინავა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა სანადიროდ წასულა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა, ზაშინავა, ზაში ჩაილამარე
ზღვას წავიდა თევზი დაიჭირა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა, ზაშინავა, ზაში ჩაილამარე
ზეგანს წავიდა, კურდღლები დაიჭირა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა, ზაშინავა, ზაში ჩაილამარე
ხევს წავიდა, დათვები დახოცა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა, ზაშინავა, ზაში ჩაილამარე
კლდეს წავიდა, ჯიხვები დახოცა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა, ზაშინავა, ზაში ჩაილამარე
რაც კი მოკლა ყველაფერი შეაგროვა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა, ზაშინავა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა, ჩვენი, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავა, ზაშინავა, ზაში ჩაილამარე
ზაშინავამ ყველა დახოცა, ზაში ჩაილამარე.¹

Example 3. “Zashinava”. Transl. of Svan text:

Zashinava, zashinava, zashi chailamare,	Zashinava, zashinava, zashi chailamare.
Zashinava went hunting, zashi chailamare,	He went to the highlands and caught hares,
Zashinava, zashinava, zashi chailamare,	zashi chailamare,
Zashinava went hunting, zashi chailamare,	Zashinava, zashinava, zashi chailamare.
Zashinava, zashinava, zashi chailamare.	He went to the ravine and killed bears, zashi chailamare,
He went to the sea and caught fish,	Zashinava, zashinava, zashi chailamare.
zashi chailamare,	He went to the cliffs and killed ibex, zashi chailamare
	Zashinava, zashinava, zashi chailamare.
	He collected everything he had killed, zashi chailamare.

¹ ულრმეს მადლობას მოვახსენებთ რუსუდან იოსელიანს ტექსტის სვანურიდან ქართულად თარგმნისთვის.

¹ We heartily thank Rusudan Ioseliani for translating the text from the Svani language into Georgian.

პოლიფონიური სტრატეგიები შვედურ ტრადიციულ სიმღერაში

1. პოლიფონიური სიმღერა შვედურ ენაზე

შვედურ ენაზე შესრულებული ტრადიციული ხალხური სიმღერა დოკუმენტირებულია, უმეტესწილად, სოლო, ა კაპელა და მონოფონიური სახით. იგულისხმება, როგორც სანოტო, ასევე, ხმოვანი ჩანაწერები.

პოლიფონიური სიმღერები, რომლებიც ჩვენს სტატიაშია განხილული, მხოლოდ იშვიათად, XX საუკუნის დასაწყისში გაკეთებულ სახით, ფონოგრაფიულ ჩანაწერებშია ასახული. აქ მოცემულია თვითმხილველის მიერ აღწერილი გარკვეული ისტორიული სინამდვილე, თუ რას ნიშნავდა, პეტეროფონიული ან პოლიფონიური სიმღერა შვედეთის მცირე და მოზრდილი ჯგუფებისთვის, ეკლესიებში, სახლებში გამართულ რელიგიურ თავყრილობებზე, ერთად მუშაობის დროს ან სპეციფიკური შეკრებისას, რომელსაც ცეკვა და ეპიკური სიმღერების (მუასაუკუნეების ბალადები) შესრულება ახლდა თან.

ხალხური სიმღერების შემგროვებლები, ტრადიციულად, ორიენტირებულნი იყვნენ ტექსტისა და უბრალო მელოდიის მქონე „სიმღერების“ ჩანერაზე – ფაქტობრივად, ფიქსირებულ ფორმებზე და ყურადღებას არ ამახვილებდნენ იმ მუსიკალურ კონტექსტზე, რომელშიც მუსიკა იბადება და არც იმაზე, შესრულებისას როგორ ვარიირებოდა სიმღერა. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი თვითმხილველი ნათლად აღწერს, თუ როგორ ახდენდნენ მომღერლები მელოდიური ხაზის ვარირებას ერთად სიმღერისას, როცა ერთ მონაკვეთს რამდენჯერმე ასრულებდნენ.

ხანგრძლივი დროის მანძილზე, მელოდიის ვარირებით შესრულებული კოლექტიური სიმღერის ეს საკმაო რაოდენობის აღწერები მიგვანიშნებენ იმაზე, რომ პოლიფონიური სიმღერა, ისტორიულად, უფრო ხშირად გვხვდებოდა, ვიდრე ეს კრებულებიდანაა ცნობილი. მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს, თუ როგორაა აღწერილი კოლექტიური სიმღერის შესრულება:

„1647 წელს ეპისკოპოსი ლავრენტი ჩივის იმის თაობაზე, თუ როგორ იმპროვიზირებს თემი სიმღერის შესრულებისას ტემპის „აჩქარებით ან შენელებით“, ხმის ამალალებითა და დადაბლებით, ან, მელოდიის თვითნებური ორნამენტირებით, რის შედეგადაც „თავდაყირა დგება“ და იცვლება მელოდია.“ (Norlind, 1930). 1860 წელს ლენ ვერმლანდის ეკლესიის ერთ-ერთი სტუმარი წერდა: „ჩემ გარშემო მყოფი ხანდაზმული მამაკაცები და ქალები ყოველ ნოტს თავიანთ ინდივიდუალურ ორნამენტს უკეთებდნენ. ამ ორნამენტაციების გამო ისინი ქორალის სიმღერას ძალიან დიდ დროს ანდომებდნენ“. შეუძლებელია იმის გაგება, თუ როგორ ჟღერდა ეს სიმღერა სინამდვილეში, რადგან ის არასოდეს არც ჩაუნერიათ და არც ნოტებზე გადაუღიათ.

1909 წელს, ფინეთში მცხოვრებმა შვედმა მუსიკოსმა და ხალხური მუსიკის შემგროვებელმა ოტო ანდერსონმა ჩაიწერა პელინგელი (Stora Pellinge, ფინეთი) მომღერლები – ალფრედ ლინდრუსი და იოჰანეს ანდერსონი. იგი მოგვიანებით წერდა:

როდესაც ერთად ამღერდნენ, მათ ისეთი მანერით წარმოადგინეს პოლიფონიური სიმღერა, რომელიც ძველ დროში სიმღერას უცნაურ ხმოვანებას ანიჭებდა, როცა ზოგიერთი მომღერალი მელოდიას მეორე ხმაში მიჰყვებოდა (Andersson, 1922).

ადრეული აღწერილობებისაგან განსხვავებით, ამ შემთხვევაში, ჩვენ მათი სიმღერის ჩანაწერი გვაქვს და შეგვიძლია შევადაროთ ის სიმღერის შესრულების მოწმის აღწერილობას.

იმისათვის, რომ გაეადვილებინათ სიმღერის სანოტო ჩანაწერის გაკეთება, ოტო ანდერსონმა და სხვებმა მომღერლები ფონოგრაფზე ჩაინერეს, რომელიც, სრულიად შემთხვევით, დღემდე შემონახული. 1909 წელს გაკეთებულია ალფრედ ლინდრუსის და იოჰანეს ანდერსონის პირველი ფონოგრაფიული ჩანაწერი. ეს შედეგად ენაზე ხალხური სიმღერის ყველაზე ძველი ჩანაწერებია და წარმოგვიდგენს, როგორც პოლიფონიურ, ასევე, სოლო შესრულებას (Ahlback, 2003; Haggman, 1992).

რა არის დამახასიათებელი ალფრედ ლინდრუსის და იოჰანეს ანდერსონის პოლიფონიური სიმღერისთვის, რაც მოდის ტონალობიდან, პოლიფონიური სტრატეგიიდან, სიმღერიდან და ვარიაციებიდან?

წარმოგვიდგენენ ლინდრუსი და ანდერსონი განსაკუთრებულ უნიკალურ ტრადიციას, თუ ის დაკავშირებულია ამავე ფოლკლორული კულტურის სხვა სასიმღერო ტრადიციასთან?

2. მასალის პრეზენტაცია

ლინდრუსი (1859–1938) და ანდერსონი (1864 - 1916) ცხოვრობდნენ სენტ პელინკის კუნძულზე, ქალაქ პორგოსთან, სამხრეთ ფინეთის შვედურენოვან ტერიტორიაზე. მათი რეპერტუარის ჩანაწერი შესაძლოა მოიძებნოს სხვა შვედურად მოსაუბრე ტერიტორიებზეც, როგორც ფინეთში, ასევე, შვედეთში, მაგრამ, არა ფინეთის ფინურენოვან ნაწილში. ეს მიუთითებს შვედეთსა და ფინეთს შორის კულტურულ კავშირზე, რომლებიც 1809 წლამდე ერთ ქვეყანას წარმოადგენდა.

ლინდრუსი და ანდერსონი ცხოვრობდნენ ერთ ლოკალურ თემში, რომელსაც სიმღერის ძლიერი ტრადიცია ჰქონდა. სენტ პელინკის მაცხოვრებლები ერთმანეთს ძალიან ხშირად, თითქმის ყოველი კვირის ბოლოს „სოფლის სახრჩობელასთან“ ზედებოდნენ და ერთად მღეროდნენ.

სიმღერის მიმართ ინტერესი უხსოვარი დროიდან იყო დიდი სენტ პელინკში. კვირა საღამოობით ისინი სოფლის სახრჩობელასთან, ბორცვზე იკრიბებოდნენ და მღეროდნენ (Haggman, 1992).

ლინდრუსი ცენტრალური ფიგურა იყო ამ თავყრილობების დროს. მას „ძლიერ მომღერლად“ მიიჩნევდნენ, და რადგან მას არ ჰყავდა ოჯახი, საკმაოდ დრო ჰქონდა, გაცნობოდა ხალხურ სასიმღერო ტრადიციებს მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე. არსებობს მისი რეპერტუარის ჩანაწერები, რომელიც 50 წელს მოიცავს. იოჰანეს ანდერსონი ცნობილი იყო როგორც არა მხოლოდ კარგი მომღერალი, არამედ როგორც კარგი მევიოლინეს. ოტო ანდერსონმა ჩაწერა ლინდრუსი და ანდერსონი ჰელსინგფორსში (ჰელსინკი). არსებობს ლინდრუსისა და ანდერსონის სამი პოლიფონიური, ორი ლირიკული სასიყვარულო სიმღერისა და ერთი სახუმარო ბალადის ჩანაწერი.

სიმღერა, რომელიც ამ სტატიაშია განხილული, ერთ-ერთი მათგანია ზემოთ აღნიშნული ორი პოლიფონიური სასიყვარულო სიმღერიდან (Lindroos and Andersson, 1909). სიმღერა რამდენჯერმე იყო ჩაწერილი, მაგ., ოტო ანდერსონის (V Folkvisor. Den alder folkvisan, 1934), ასევე, ხალხური მუსიკის მკვლევრის, სვენ ალბაკის მიერ (Ahlback, 2003). სწორედ მისი ჩანაწერი მაქვს გამოყენებული ჩემს ანალიზში (მაგ.1)¹.

1960 – იან წლებში ფონოგრაფიდან მაგნიტოფონის ფირზე გადატანილი მასალა ცუდ მდგომარეობაში იყო. მისი ანალიზი შუძლებელი აღმოჩნდა, მაგრამ იგი შეიცავდა საკმარის ინფორმაციას, რათა მელოდის ჩაწერა, ტონალობისა და სასიმღერო სტილის გან-

¹ ამ ვებსაიტზე საერთო მაგალითებთან ერთად შეიძლება მოისმინოთ კიდევ სიმღერის ფონოგრაფიული ჩანაწერიორი მომღერალით: ალფრედ ლინდრუსისა და იოჰანეს ანდერსონის შესრულებით.

საზღვრა და მომღერლის პოლიფონიური სტრატეგიის გაგება ყოფილიყო შესაძლებელი. ამ ანალიზისთვის გამოყენებულია რეალური აუდიოფაილები და ჩანაწერები, რომლებიც ალბაკის მიერ არის გაკეთებული. რეპერტუარის გასაგებად, გამოყენებულია შვედეთის სხვადასხვა მხარეში ჩანერილი ამავე სიმღერის სხვადასხვა ვერსიის შედარება.

“Med angslan sorg och stort besvar” („დიდი მწუხარებითა და შფოთვით“) არის ძველი ტრადიციიდან კარგად ცნობილი ლირიკული, ნაღვლიანი სასიყვარულო სიმღერა. სიმღერის ტექსტი აღწერს გაცრუებული სიყვარულის განცდას და პირველ პირში გადმოცემული: „როდესაც მიმატოვე, სიკვდილი მინდოდა“. ლინდრუსი და ანდერსონი მღერიან ორ სტროფს, თუმცა ჩანაწერში ბოლო ფრაზა ამოჭრილია². სიმღერა არის AABA ფორმაში და ანალიზისთვის თორმეტი A ფრაზა და ოთხი B ფრაზაა წარმოდგენილი.

3. მეთოდები

ალბაკის მოდალური თეორიული კონცეფცია (Ahlback, 1986b), გამოყენებულია, როგორც ანალიტიკური იარაღი ტონალობის გასაგებად. ტონალური ანალიზისთვის ალბაკი იყენებს მეთოდს, სადაც ბგერები მელოდიურ ნახაზში განხილულია, როგორც გამის საფეხურები, რომლებიც განსაზღვრულნი არიან მელოდიური მოძრაობით და აღნიშნულნი არიან, ტონალური ცენტრიდან დაშორების მიხედვით, როგორც საეკლესიო კილოები ან სოლმიზაციის სისტემა, სადაც შეიძლება მოხდეს მიკროტონალური გადახრები, მაგრამ არ უნდა დაეშვას ოქტავის ეკვივალენტურობა (Ahlback, 1986b) (მაგ. 2, 3). ამ კონცეფციაში ტონალობა შეიძლება იქნას განსაზღვრული, როგორც ერთობლიობა ერთმანეთთან კავშირში მყოფი მელოდიის სიმაღლებრივი კატეგორიებისა (გამის საფეხურები), სადაც თითოეულ ბგერის სიმაღლის კატეგორიას შეიძლება ჰქონდეს განსხვავებული ინტონაცია, რომელიც აფართოვებს ფერტა გამას, მაგ., III საფეხურის მიკროტონალური ალტერაცია. ალბაკის კვლევებში, სხვადასხვა კილო ტიპურია ძველი შვედური ხალხური მუსიკისთვის. ერთ – ერთი ყველაზე დამახასიათებელია “herding-call mode” (საქონლის მოხმობა), რომელიც მწყემსური მუსიკის გავლენაზე მიუთითებს.

იმისათვის, რომ მომღერლის შესრულება ჩაწეროთ, გამოყენებული გვაქვს ორივე მეთოდი – ტრადიციული მუსიკალური ნოტაციისა და ალბაკის მეთოდი. ეს და სხვა მეთოდები სასიმღერო სტილის აღწერისათვის არის გამოყენებული (Gjersten, 1985; Ramsten and Jersild, 1988; Rosenberg, 1986, 1996, 2009a). სასიმღერო სტილის აღწერისას, შეუძლებელია, დაიჭირო ბევრი ისეთი მნიშვნელოვანი თვისება, როგორიც არის: ვოკალური ხარისხის ვარირება, ცვლილება, არტიკულაცია/საწყისი სტილი, ან ორნამენტირების (მორდენტი, ტრელი) სტილები, კორელაცია, ურთიერთკავშირი ხმოვნებსა და თანხმოვნებს შორის და სხვ. ამასთან, ჩვეულებრივი გრაფიკული ნოტაცია, რომელიც განავითარა ავტორმა *Modal-ზე* დაყრდნობით (Ahlback, 1986a), გამოყენებულია იმისთვის, რომ შედარება მოახდინო მომღერლის სხვადასხვა შესრულებას შორის და შეისწავლო მელოდიური ცვლილება, ვარირება (Rosenberg, 2009b). რამდენადაც აუდიო ჩანაწერების ხარისხი საკმაოდ ცუდია, აუდიო ანალიზის ისეთი ხელსაწყო გამოყენება, როგორიც *Melodyne*³-ია, შეუძლებელია. მთავარი სტრატეგია ასეთ დროს არის სიმღერის აღწერა ჩანაწერის მოსმენის საშუალებით და მრავალი ზემოთ აღნიშნული მეთოდების გამოყენებით, შეეცადო, განსაზღვრო პოლიფონიური სტილი და მათი ერთად მღერის ყველა შესაძლო სტრატეგია.

² ნოტებში წარმოდგენილი ტექსტი განსხვავდება მომღერლების ტექსტისაგან, პიველი სტროფი იგივეა რაც ჩანაწერზე.

³ მელოდინე არის ციფრული ხელსაწყო, რომელიც აუდიომასალაზე ახალი მეთოდებით მუშაობის საშუალებას იძლევა.

4. შედეგები

ორი მომღერლის სასიმღერო სტილი იმ დამახასიათებელ თვისებებზე მიუთითებს, რაც ზოგადად არის ნაპოვნი შევდურ ენაზე შესრულებული ტრადიციული სოლო სიმღერის დროს. ეს ნიშნავს მამაკაცის ხმის შედარებით მაღალ რეგისტრს, ნაზალურ თანხმონებზე დაყრდნობით, შეჩერებით. შევდური ენის სპეციფიკური, განსაკუთრებული თვისებები განაპირობებენ ჟღერადობის სხვადასხვა ხარისხს სიმღერაში, როგორც ვარიანტების საშუალებას: როდესაც მღერი A ხმოვანზე და შემდეგ I - ზე, განსხვავება აშკარად ისეთივეა, როგორც სალაპარაკო ენაში და სიმღერაში იქმნება ვარიანტული სონორულობა არაერთგვაროვანი ტემპრით.

ორივე მომღერალი დასაწყისების ვარიანტებს აკეთებს, იწყებს ზუსტი, გრაციოზული ნოტებით და გადადის ბუნდოვან, კვაზი-ტონალურ მცურავ ბგერებზე ზუსტად განსაზღვრული სიმაღლის გარეშე. მომღერლების ჟღერადობას, უმეტესად ნაზალური ხასიათი აქვს, ძალიან სწორი, არა ვიბრირებული ხმით. მიუხედავად იმისა, რომ ხმის ჩანაწერის ხარისხი ცუდია, მაინც შესაძლებელია ამ ორი მომღერლის იდენტიფიცირება და მათი ხმების განცალკევება. ერთ-ერთი მომღერლის ხმა უფრო უხეში (ლინდრუსის) და ნაზალურია, მეორის (ანდერსონი) ხმა, კი, სუფთაა და უკეთესი ხარისხის.

ასე, რომ მათი სასიმღერო სტილი ძალიან ჰგავს სკანდინავიური ქვეყნების ტრადიციულ სოლო სიმღერას. სიმღერის ტონალობა დაკავშირებულია „ჰერდინგ ქოლ“ („ნახირის მოხმობა“) კილოსთან (მაგ. 4). მას აქვს ცხადი ტონალური ცენტრი (1) და გამოყენებული ბგერის სიმაღლის კატეგორიები შეიცავენ ინტონაციის ცვლილებას, ვარიანტებს *terciaze*(3) და *sub-second* (-2) პატარა ან შემცირებული სეკუნდას.

პოლიფონიური სიმღერის შესრულებისას, მომღერლები ცვლიან როლებს სიმღერის დროს და იყენებენ თავიანთ დამოუკიდებელ მელოდიურ ხაზს, რომელიც მდიდარია ორნამენტებითა და მიკროტონალურობით (პოლიფონიურ ნყობაში), ასევე, ფრაზებით, რომლებიც ხშირად მთავრდება უნისონზე.

მელოდიური ხაზის ცვლილება ხდება მომღერლებს შორის, ასევე, სტროფებსა და ფრაზებს შორის. ამ მაგალითში ვარიანტების დანახვა შესაძლოა როგორც მელოდიაში, ასევე, რიტმში (მაგ. 5, 6).

მელოდიური მონახაზი გვიჩვენებს, რომ არ არსებობს ცხადი გაყოფა მელოდიასა და აკომპანირებულ ხმას შორის ორი მომღერლის შესრულებაში, თუ განვსჯით იმ სტანდარტული პოზიციის მიხედვით, როგორიცაა რეგისტრული თანმიმდევრობა და მელოდიური აქტივობა. თეორიულად შესაძლებელია, რომ დავაპირისპიროთ მათ სიმღერაში ნაპოვნი ვარიანტები და წარმოვადგინოთ ისინი, როგორც „მელოდიები“. ნოტაციასა და მელოდიურ მონახაზში შესაძლებელია დავინახოთ, რომ ფრაზები კვეთენ ერთმანეთს ზოგიერთ შემთხვევაში და იცვლებიან შემდეგი სტრატეგიების მიხედვით: პარალელურად, მონოტონურად ბურდონულად, კანონურად, უნისონურად. თითოეული A ფრაზა მთავრდება და იწყება უნისონში, ფრაზა B იწყება და მთავრდება უნისონში ან ღია ინტერვალით (კვარტები კვინტები). რიტმული მონახაზები ენაცვლებიან ერთმანეთს, მაგრამ ივსებიან ორნამენტირებული და გრაციოზული ნოტებით, გარე ტაქტით, რომელიც დინამიურობას ანიჭებს მუსიკას. ტონალობა შეიცავს მიკროტონალობას, აქედან გამომდინარე, დომინირებს ღია ინტერვალები, არც თუ ბევრი ტერციებით და მეტი კვარტებით და კვინტებით, უნისონებით, რომლებიც ათავისუფლებენ ადგილს ამ ტიპის ინტონაცია-პრაქტიკისთვის.

ორივე ხმას მსგავსი დინამიკა აქვს და ჩანს, რომ არ არსებობს კონცეფცია ერთი ხმის ან მელოდიური ხაზის „წინ წანევისა“. ისინი ორივე მნიშვნელოვანია. ტემპრული იდეალი, სადაც არ არის მისწრაფება ჰომოგენური სონორულობისკენ, საკმაოდ ცხადია. შეგიძლია იდენტიფიკაცია მოახდინო, რომ არის ორი მომღერალი, განსხვავებით, დასავლეთის საგუნდო მუსიკისაგან.

აქ წარმოდგენილი სიმღერა იმღერება ფრაზული ინტერპრეტაციით, რომელიც ხდება არა მუსიკალური მეტრით, არამედ ლირიკული ფრაზებით. თუმცა აქ არის ზოგადი მეტრული სტრუქტურა, რომელიც აქცენტს აკეთებს, გამოყოფს მელოდიურ სტრუქტურას და მომღერლის ინტერპრეტაციას, მაგრამ ინტერპრეტაცია არის თავისუფალი და ფრაზებს შორის პაუზას აკეთებენ. ერთად სუნთქავენ, ერთმანეთს მისდევენ, მიყვებიან, და მათი მოსმენისას გექმნება შთაბეჭდილება, რომ ისინი დიდი ხნის განმავლობაში მღეროდნენ ერთად.

დისკუსია:

რა არის ორი მომღერლის სტრადეგია ერთად სიმღერისთვის? რეალურად მიიჩნევენ თუ არა ისინი თავიანთ სიმღერას პოლიფონიურად? თუ ეს არის მათი საკუთარი ინტერპრეტაცია, როგორც ერთად სიმღერის ბუნებრივი გზა. არ არსებობს მტკიცებულება იმისა, თუ რას მიიჩნევდნენ ისინი თავიანთი პრაქტიკის დროს. მაგრამ ეს გვაძლევს მიზეზს, დავიჯეროთ, რომ ორივე მომღერალს ჰქონდა მეხსიერებაში არა მელოდიური ნახაზი, არამედ გარკვეული მონახაზი „სიმღერის“ მელოდიური იდეისა აკომპანემენტთან ერთად. თუ დავუშვებთ იმას, რომ მომღერლებს ჰქონდათ ტონალობის ტექსტის და მელოდიური სტრუქტურის აღქმა, მაშინ ისიც უნდა მივიღოთ მხედველობაში, რომ ინტერპრეტაცია, სიმღერის ზუსტი ვერსია არასოდეს არის ერთიდაიგივე.

თუ წარსულს გადავხედავთ და თვალთ ნანახ აღწერილობას დავიმომნებთ, დავინახავთ, რომ საუბარია იმაზე, თუ როგორ მღეროდნენ მომღერლები თავიანთ საკუთარ ვერსიებს ერთად, მაგრამ პარალელურად ერთმანეთის მიყოლებით. ეს შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ერთად სიმღერის განსხვავებული კონცეპცია. ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის მიხედვით, სიმღერა შეიძლება აღწერილ იქნას, როგორც სტრუქტურა, მონახაზი (ჩარჩო), ვიდრე რაღაც აბსოლუტური, მტკიცე და მყარი. დავუბრუნდეთ კონცეფციას, რომელიც აღნიშნული და აღწერილი იყო, მაგ. ბრონსონის მიერ „მისის ბრაუნი და ბალადა“ (“Mrs. Brown and the Ballad”) (ბრონსონი, 1969), სადაც ის მომღერლის აღწერის დროს აღნიშნავს:

„რა არის ის, რასაც იგი მეხსიერებით ატარებდა? არა ტექსტი, არამედ ბალადა: მეხსიერებაში დალექილი არსი, რომელიც კონკრეტულად უნდა რეალიზდეს საკუთარი სურვილის შეხედულების მიხედვით სიტყვებში და მუსიკაში“ (ბრონსონი, 1969).

აქედან გამომდინარე, ეს საფუძველს იძლევა იმისა, დავასკვნათ, რომ ამ სტატიაში განხილული ეს ჩანაწერები არის იშვიათი, იმიტომ, რომ ასეთი ტიპის სიმღერა ერთზე მეტი ადამიანის მონაწილეობით, დოკუმენტირებულია, ჩანერლია თვალახილული მოწმის მიერ, რომელიც, შესაძლოა, უკავშირდებოდეს ხალხური სიმღერების შემგროვებლების მცდელობას მე-19, 20 საუკუნეების განმავლობაში, რაც ეხებოდა, ძირითადად, იმ სიმღერების შეგროვება, რომლებიც გამოყოფილი იყო მათი შესრულებიდან მელოდიის და ტექსტის თვალსაზრისით. სხვა კულტურებში, რომლებიც ახლოსაა სკანდინავიის ნახევარკუნძულთან, მაგ.: ბრიტანეთის კუნძულები, შესაძლოა, მოიძებნოს ჩანერლი დოკუმენტაცია ჰეტეროფონული კოლექტიური სიმღერისა არა ერთხელ (მრავალჯერ), მაგ.: გელების (ან გაელები – შოტლანდიელი მთიელები) ფსალმუნები, (გელური ფსალმუნები ლუისიდან, 1994). ამ ჩანაწერში ცხადად შეიძლება გაიგონოთ, თუ თითოეული მომღერალი კოლექტიურად, საზოგადოებრივ გარემოცვაში როგორ მღეროდა „თავის საკუთარ ვერსიას“, ისევ და ისევ ერთიდაიგივე მუსიკალურ ჩარჩოში, იგივე „სიმღერის“ შესრულების დროს. ვითვალისწინებთ რა სიმღერის კონცეფციას, როგორც ამას ბრონსონი გვთავაზობს, შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც ჩარჩო სიმღერის შესრულებისათვის, სიმღერის შესრულება, კი რაღაც ისეთი, რომელიც წარმოიქმნება შესრულების დროს, ქმედების დროს. ტონალობა, სტრუქტურა და სხვ. ინტერპრეტირებულია ყოველი სიმღერის შესრულების დროს. ამ პერსპექტივიდან გამომდინარე, შესაძლოა, მეტი მაგ-

ალითი იყოს ისეთნაირი სიმღერის, ლინდრუსი და ანდერსონი რომ წარმოგვიდგენს ამ ფონოგრაფიულ ჩანაწერში.

ზემოთ აღწერილის შესაჯამებლად, შეიძლება ვიმსჯელოთ იმაზე, რა შეიძლება იყოს „სიმღერის ჩარჩო“, რომელთანაც მომღერალია დაკავშირებული, როდესაც წარმოადგენს ტონალურ სტრუქტურას სიმღერისას (მაგ.7). გვახსოვდეს, რომ ამ ზეპირსიტყვიერ მუსიკალურ პრაქტიკაში სიმღერა არსებობს მხოლოდ მომღერლის გონებაში და ყოველ ჯერზე გვთავაზობს ახალ ინტერპრეტაციას. თუ ეს ასეა, მრავალი საშუალება და შესაძლებლობა არსებობს იმისა, რომ დაწყებული ერთი მომღერლის სიმღერით, დამთავრებული რამდენიმე მომღერლით, ჰეტეროფონულ თუ პოლიფონიურ ვერსიას ასრულებენ ისინი, „გააკეთო შენი საკუთარი“.

თარგმნა ნინო მემანიშვილმა

SUSANNE ROSENBERG
(SWEDEN)

POLYPHONIC STRATEGIES IN SWEDISH TRADITIONAL SINGING

1. Polyphonic Singing in the Swedish Language

The traditional folk singing, that has been documented in the Swedish language is primarily soloistic, a capella, monophonic singing. This holds for both notations and recordings. Polyphonic singing has only, to our knowledge, been documented in some rare recordings, i.e. the phonograph cylinder recordings from the early 20th century that are addressed in this paper.

There is, however, some historical eye-witness descriptions of what could indicate heterophonic or polyphonic singing in smaller and bigger groups in Sweden; in churches, in religious gathering at home, when working together or on specific gatherings with dancing and singing epic songs (medieval ballads) together.

The collectors of folk singing have traditionally been focused on documenting “songs” as an entity, determined by lyrics and a single melody – ideally in a fixed form, and not so much focusing on the musical context in which the singing appears and how the performance of songs where varied. But even so, some of these eye-witnesses describes how singers vary melodic lines when singing together, which might have resulted in a musical performance in more than one part.

The significant number of descriptions of such, collective singing with melody variation over a long period of time indicates that polyphonic singing has been more frequent historically than what we know of from collections. Just picking a few examples of the eye-witness descriptions of singing together:” In 1647 Bishop Laurentius complains about how the community improvises by singing “slower or faster” or by raising and lower their voices and ornamenting the melodies on an individual basis “turning upside down or change the melodies” (Norlind, 1930). In the 1860s a visitor in a church in Värmland county of Sweden wrote: “and the old men and women around me put their individual ornamentation in every note” which make it take quite a long time to sing a whole chorale because of all these individual interpretations. How this singing actually sounded is impossible to know, since it was neither recorded, nor transcribed.

In 1909 finno-swedish folk music collector Otto Andersson documented singers Alfred Lindroos and Johannes Andersson from Stora Pelling and later wrote:

“When they sang together, they presented proof of polyphonic singing, that in older times gave the songs a strange sound, when some of the singers followed the melody with a second part.” (Andersson, 1922).

However, unlike the earlier descriptions, in this case, we actually do have recordings of their singing and thereby can relate the eye-witness descriptions to the sound of the actual singing performances.

In order to facilitate the process of notating the melodies of the songs, Otto Andersson and others, recorded the singers on phonograph cylinders, that almost by accident has survived until today. The first phonograph recordings with Alfred Lindroos and Johannes Andersson were made in 1909. They are the oldest recordings documenting folk singing in the Swedish language and presents both

polyphonic and soloistic singing (Ahlbäck, 2003; Häggman, 1992). So, what are the typical traits in the polyphonic singing of Alfred Lindroos and Johannes Andersson, when it comes to tonality, polyphonic strategies, singing style and variation?

How does this material compare with other documented songs from the same cultural area and when it comes to tonality and singing style and variation?

Does Lindroos and Andersson represent a unique singular tradition, or is there a connection with other singing from the same folk song culture?

2. Presentation of the Material

Lindroos (1859-1938) and Andersson (1864-1916) lived on the island of St Pelling outside of Borgå, in the Swedish speaking parts in southern Finland. Their documented repertoire can be found in other Swedish-speaking areas (both in Finland and Sweden), but not in the Finnish-speaking parts of Finland. This indicates the cultural connection between Sweden and Finland, which was one country until 1809.

Lindroos and Andersson lived in a local community with a strong singing tradition. The inhabitants of St Pelling met and sung together by the village-swing on a regular basis, often every weekend.

“The interest in singing had always been strong in Pelling, for as long as one could remember. On Sunday evenings everybody gathered by the village-swing on the hill, and sung” (Häggman, 1992).

Lindroos was a central figure in these communal singing sessions, considered to be a “great singer” and since he was not married he had time to spend time with the singing and folk song traditions throughout his life. There is documentation of his repertoire over a period of 50 years. Johannes Andersson was, as well as a well-known singer, mostly known for being a good fiddler. Otto Andersson recorded Lindroos and Andersson in Helsingfors (Helsinki). From those occasions there are recordings of three songs with polyphonic singing with Andersson and Lindroos, two lyric love songs and one jocular ballad.

The song that will be addressed in this paper is one of the two polyphonic love-songs (Audio example 1), (Lindroos & Andersson, 1909). The song has been transcribed several times e.g. by Otto Andersson (*V Folkvisor. Den äldre folkvisan*, 1934), and in this analysis I have used a transcription by folk music researcher Sven Ahlbäck (Ahlbäck, 2003) (ex.1)¹.

Since the phonograph cylinders, used as an aid for transcription, were in very bad shape when they were transferred to tape in the 1960s the recordings are not easy to analyse. However, despite the recording quality it conveys enough information to transcribe melody, tonality, understanding singing-style enough to provide insight in the polyphonic strategies of the singers. The actual audio-files and the transcriptions made by Ahlbäck are used for this analysis. To understand the repertoire, comparisons with variants of the same songs from other parts of Sweden were made.

“Med ångslan sorg och stort besvär” (“With anxiety, sorrow and much ado”) is a lyric sad love-song that is well-known in the older tradition. The lyrics describes the feeling of untruthful

¹ On this website the transcription can be listened to (with microtonality) as well as the phonographic recording with the two singers Alfred Lindroos and Johannes Andersson. <https://my.scorecloud.com/song/4a7a9abe416600ab0e9e8c4fcc5eff0/Sad-lovesong-by-A-Lindroos-J-Andersson>

love in terms as: “wild animal in the forest” and is told in first person, ultimately stating “when you have left me I want to die”. Lindroos and Andersson sings two verses, though in the recording the very last phrase is cut before it ends². The song is in A B A form, giving twelve A-phrases and four B-phrases for analysis.

3. Methods

The theoretical concepts of Ahlbäck, *Modal* (Ahlbäck, 1986b) are used as analytic tools to understand the tonality. Ahlbäck uses a method for modal analysis where the pitches in a melodic line are assigned to melodic pitch categories (scale degrees) defined by melodic movement and labelled by the distance from the tonal center (tonic), like church modes or solmisation system, allowing for microtonal deviations, but without assuming octave equivalence (Ahlbäck, 1986b) (ex. 2, 3). Within this concept, a tonality can be described as a set of related melodic pitch categories (scale degrees), where each pitch category can have different intonations extending the chroma, e.g. microtonal alteration of the third scale degree. In Ahlbäck's research different modes typical for older Swedish folk music have been identified. One of the most common and typical is called “herding-call mode” indicating the influence of herding music.

To transcribe the singer's performance both traditional music notation, as well as Ahlbäck's melodic pitch category notation were used. Methods, developed by the author and others, to describe singing-style have been used (Gjertsen, 1985; Ramsten & Jersild, 1988; Rosenberg, 1986, 1996, 2009a). When describing singing-style many of the most important features are not possible to capture or easily notate with common musical notation, such as variation of vocal quality, articulation/onset-style, styles of ornamentation, correlation between vowels and consonants etc. Besides common notation graphical notation, developed by the author on the basis of *Modal* (Ahlbäck, 1986a) is used to compare the versions of the singer's performances to study melodic variation (Rosenberg, 2009b). Since the quality of the recordings are in such bad condition, audio analysis tools such as *Melodyne* has not been possible to use. The main strategy has been to try to describe the singing by listening to the recording and through these various methods mentioned above, try to describe the polyphonic style and possible strategies for their singing together.

4. Results

The singing style of the two singers shows features generally found in traditional solo singing in the Swedish language. This means relatively high register for male voice, resting on nasal consonants. Using the specific qualities of the language as a platform for creating different sound qualities in the singing as a way of variation. When singing on the vowel A, and then on the vowel I the difference is apparent the same way as in the spoken language, making a varied sonority in the singing non-equalized, with non-uniform timbre.

The onsets are varied by the both singers, from small precise grace notes to more blurred quasi-tonal, sliding grace notes with no identified pitch-start. The sonority of the singers is in general of a nasal character, with very direct, non-vibrato voice. The two singers can clearly be identified and separated in the recordings although the sound quality is very poor. One of the singers (probably

² The lyric presented in this transcription is other than the singers when it comes to verse 2. Verse 1 is the same as the singer present in the recording.

Lindroos, judging from contemporary descriptions of his singing style) has a voice-quality that is a bit harsher and more nasal, while the other singer (Andersson) has a bit clearer voice-quality.

All in all, the singing style shows features much alike traditional solo singing from the Nordic countries. The tonality of the song is related to the “herding call” mode (ex. 4). It has a clear tonal center (1) and the pitch categories used includes variation of intonation on the third (3) and the sub-second (-2).

When it comes to the polyphonic style, the singers change roles during their singing with independent melodic lines including ornamentation and microtonality in the polyphonic setting, with phrases often ending on same pitch, in unison.

Variation of melodic lines alters between the singers as well as between verses and phrases. In this notation and melody graph of phrase A the variation both rhythmically and melodic is possible to see (ex. 5, 6).

The melody graph shows that there is no clear division between melody and accompanying voice in the two singer’s interpretation, judging by standard features such as consistent registral position or melodic activity, although Andersson more often sings in a lower register on accompanying notes. It is theoretical possible to separate the versions found in their singing and present them all as “the melody”. As can be seen in the notation and the melody graph, the phrases cross each other on some occasions and they alter between different strategies such as: parallels, drone, counter-movement, canon, unison. Each phrase A ends and start in unison, and phrase B starts and ends on unison or open intervals (fourth, fifth). The rhythmic patterns follow each other quite close, but with ornamentation and grace-notes, pre-beat as well as post-beat, which become a way of creating a dynamic in the singing. The tonality includes microtonality, hence the open intervals dominate, with not so much thirds but more often fourths, fifths, unisons which makes room for this kind of intonation-practice.

Both voices are similar in dynamics, also indicating that there is no conception of “bringing forward” one voice or melodic line over the other. They are both important and you could interpret this that as they don’t favour one melodic line over the other. A timbral ideal where you do not strive for a homogenous sonority is quite obvious. You can clearly identify that there are two singers, in contrast to e.g. Western choir music, the ideal of the singers forming a unity, one instrument, one collective body and timbre.

The song presented here are sung with phrase-wise interpretation, that is, with timing governed by lyrical phrases rather than musical meter. However, there is a general metrical structure underlying the melodic structure and the singer’s interpretation, but the interpretation is freer, and they take time between the phrases. Breathing together, and following each other, and at the same time singing with their own voices. By listening to them, you get the impression that they have been singing together for a long time.

To try to verbalize the polyphonic strategies of the two singers this can be concluded:

Starting phrases from unison

Ending phrases in unison or open intervals

Making small rhythmic variations, which result in big effect e.g. pre-beat v/s after-beat.

Using microtonality, “ornamental detours” and “transportation-notes” for variation

Using “less” (e.g. staying on a pitch instead of moving, using drone)

Using syllable as “base-line” for language sounds

Changing “roles” in the polyphonic setting

Singing in parallels: primarily fourth and fifth or unison

Creating independent melodic phrases with strong linear interpretation

Using counter-movements

By a limited musical material, with a varied interpretation, the polyphonic outcome is present but secondary.

Discussion

What are the strategies of the two singers for singing together? Do they really consider their singing as polyphonic? Or is it a conception of singing their own interpretation together as a natural way of singing, not as a concept of singing in parts? There is no evidence on how they themselves looked upon their practice. It is, however, tempting to suggest that both singers hold in their memory a kind of framework of the melodic idea of “the song” rather than a melodic line with an accompaniment. Suggesting that the singers have a perception of the mode, lyrics and melodic framework, but that the interpretation, the exact version of the song never comes out the same.

If going back to the eyewitnesses quoted in the beginning, they tell about how singers sing their own versions together, but in parallel with one another. It can be characterized as a different concept of “singing together” than what we in the Western culture mean by that today. In an oral tradition the song could be described as a framework rather than something absolute, firm and stable. Going back to the concept that has been pointed out and described by e.g. Bronson in “Mrs Brown and the Ballad” (Bronson, 1969), where he, when describing the singer Mrs Brown states:

What, was it she had carried in her memory? Not a text, but a ballad: a fluid entity soluble in the mind, to be concretely realized at will in words and music. (Bronson, 1969)

If so, it is as well tempting to conclude that these rare recordings addressed in this paper are rare because this kind of singing with more than one person at the time singing never has been transcribed or recorded but documented in writing by eye witnesses, which may relate to that the endeavour of the collectors of folk songs during the 19th and 20th centuries was mainly to collect the songs separated from their performance, in terms of lyrics and melody. In other cultures, close to the Scandinavian peninsula, such as the British Isles one can find recorded documentations of collective heterophonic singing in numerous occasions e.g. Gaelic Psalm-singing (Gaelic Psalms from Lewis, 1994). In these recordings you can clearly hear each singer collectively, in a community setting, sing “their own version”, still within the same musical framework, singing the same “song”. Considering the concept of a *song*, as Bronson suggest, can be looked upon rather as container or a framework for the performance of the song, the action of singing – something that emerges in the act of *singing*, tonality, formal structure etc. are interpreted each time you sing. From this perspective there might have been more examples of singing the way Lindroos and Andersson present on these phonograph recordings.

To summarize – one could then speculate what would be the “song-frame” that the singers relate to, by presenting a tonal framework and “syllable skeleton” of the song as presented in this example (ex. 7).

Remembering that in this primarily oral musical practice the song exists only in the minds of the singers and opens for new creation and interpretation each time they sing. The skeleton melody can be viewed upon as a shared cognitive frame from which the two singers’ polyphonic strategies

is expressed in the act of singing. A tacit knowledge not needed to be addressed in any other way but when and by singing it. If so, the possibility of relating to this kind of structures or framework, gives room for a whole lot of versions yet to come: From one singer singing the song, to several singers singing that will be giving heterophonic or polyphonic versions from the concept of “making your own”.

References

- Ahlbäck, S. (1986a). *Modal - Modal Analysis Method*.
- Ahlbäck, S. (1986b). *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*. Stockholm: Udda Toner.
- Ahlbäck, S. (2003). “Traditionsbärare eller musikskapare.” In: *De rosor och de blader*, Svensk Folksång 3. Stockholm: Udda Toner.
- Andersson, O. (1922). *Folkvisa och Folkmusik. Det svenska Finland, Folket och odlingen*, II: I. Helsingfors.
- Bronson, B. H. (1969). “Mrs Brown and the Ballad.” In: *The Ballad as Song*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Gjertsen, I. (1985). “Vokal folkemusikk på Vestlandet.” In: Arne Bjørndahls hundreårsminne. Bergen.
- Häggman, Ann-Mari. (1992). *Magdalena på källebro. En studie i finlandsvensk visstradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet.
- Lindroos, A., and Andersson, J. (1909). *Med ängslan sorg och stort besvär*. [Fonografic cylinder, tape] Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet.
- Norlind, T. (1930). *Svensk Folkmusik och Folkdans*. Stockholm: Bokförlaget Natur och kultur.
- Ramsten, M., and Jersild, M. (1988). “Grundpuls och lågt röstläge - två parametrar i folkligt sångsätt.” In: *Sumlen* Editor: Jonsson, B. R. 1987: Samfundet för visforskning.
- Rosenberg, S. (1986). “Lisa Boudrés sångliga och melodiska gestaltning i tre visor, en analys av ett sångsätt”. (Thesis), Stockholm: Stockholms Universitet.
- Rosenberg, S. (1996). *Med blåtoner och krus, om äldre folkligt sångsätt Norsk Folkemusikklag*, skrift nr 10.
- Rosenberg, S. (2009a). *Sångstil - varför då? Paper presented at the Traditionssången och gränserna, i samtids- och historiskt perspektiv*, Stockholm.

Rosenberg, S. (2009b). "Variation - ett sätt att tänka". In: *Tradisjonell sang som levenede prosess*. Editors: Hansen, Halskov et al. Oslo: Novus.

Gaelic Psalms from Lewis. (1994). [CD]. Greentrax recordings.

V Folkvisor. Den äldre folkvisan. (1934). Vol. V. Helsingfors: Sveriges Litteratursällskap.

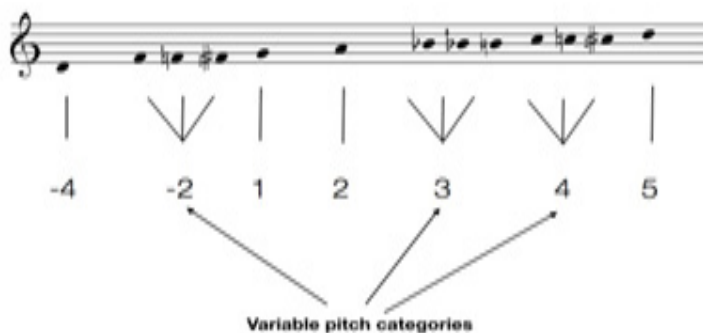
მაგალითი 1. “Med ängslan sorg och stort besvär”. სვენ ალბაკის ტრანსკრიფცია. ასრულებენ ალფრედ ლინდრუსი და იოჰანეს ანდერსონი.
<https://my.scorecloud.com/song/4a7a9abe416600ab0e9e8c4fcc5eff0/Sad-lovesong-by-A-Lindroos-J-Andersson>

Example 1. Transcription by Sven Ahlbäck of “Med ängslan sorg och stort besvär” sung by Alfred Lindroos & Johannes Andersson. <https://my.scorecloud.com/song/4a7a9abe416600ab0e9e8c4fcc5eff0/Sad-lovesong-by-A-Lindroos-J-Andersson>



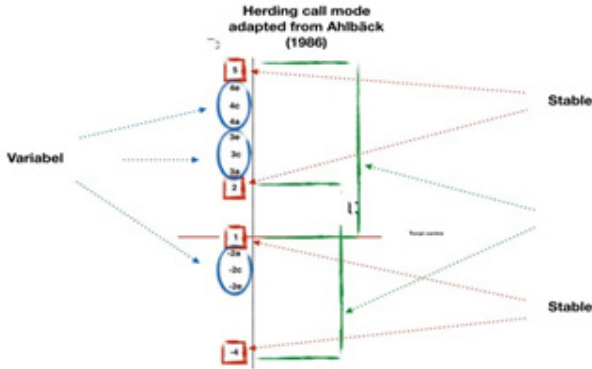
მაგალითი 2. ნახირის მოხმობის კილო, ტონალური ცენტრი სოლ.
Example 2. Herding call mode, example with G as tonal centre.

Example 2: Herding call mode, example with G as tonal centre.



მაგალითი 3. ნახირის მოხმობის კილოს გრაფიკული გამოსახულება.

Example 3. A graphic representation of Herding call mode.



მაგალითი 4. ნახირის მოხმობის კილოს პრეზენტაცია.

Example 4. Presentation of the mode of Herding call.

მაგალითი 5. „ა“ ფრაზის ტრანსკრიფცია.

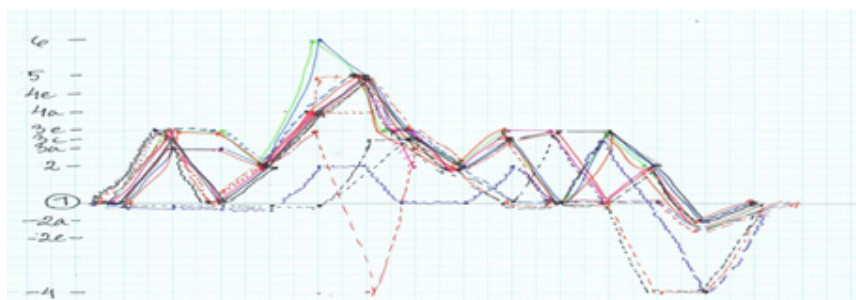
<https://my.scorecloud.com/song/58ac6d1154f595dcedab958f70afb555/Phrase-A>

Example 5. Transcription of phrase A.

<https://my.scorecloud.com/song/58ac6d1154f595dcedab958f70afb555/Phrase-A>

მაგალითი 6. „ა“ გრაფიკული რეპრეზენტაცია 12 განსხვავებულ „ა“ ფრაზაში.

Example 6. A graphic representation of the within the twelve different phrases A.



**მორდოველი მოკშების მრავალხმიანი სიმღერები 40 წლის შემდეგ: 1970–იანი
და 2010–იანი წლების მრავალბილიკიანი ჩანაწერების შედარება¹**

მორდოველი მოკშები და ერზიელები – რუსეთში ვოლგა-ურალის რეგიონში მცხოვრები ფინო-უგორელი ხალხები, ცნობილი არიან მრავალხმიანი სიმღერის მდიდარი ტრადიციით. ეთნომუსიკოლოგებს შორის არსებობს მოსაზრება, რომ ფინო-უგორელი ხალხების ავტოქთონური მუსიკალური კულტურისთვის დამახასიათებელი არ არის მრავალხმიანი სიმღერა, თუმცა მათ აქვთ მოგვიანებით შექმნილი მრავალხმიანი ნიმუშები. მორდოველები ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამონაკლისია, რადგან საკმარისი მიზეზი გვაქვს იმის დასაჯერებლად, რომ მათი მრავალხმიანი სიმღერის გარკვეული შრეები ძალიან ძველი და ავტოქთონური წარმოშობისაა.

მორდოველი სიმღერების ყველაზე დიდ სანოტო კოლექციას წარმოადგენს მორდოველი ეთნომუსიკოლოგის, ნიკოლაი ბოიარკინის მიერ 1981-1988 წლებში გამოცემული სამტომეული „მორდოველი ხალხური მუსიკის ძეგლები“ (Boyarkin, 1981, 1984, 1988). პირველი ორი ტომი დათმობილი აქვს მოკშების, ხოლო მესამე – ერზიელების ტრადიციას. სამივე ტომში გაშიფრულ მასალას წინ უძღვის თეორიული სტატიები, რომლებშიც დეტალურად არის აღწერილი სიმღერების მუსიკალური სტრუქტურა და მათი კულტურული კონტექსტი. ბოიარკინის კოლექციები ძირითადად მოიცავს მის მიერ 1970-იან წლებში რამდენიმე მიკროფონით ჩანწერილი სიმღერებს.

2014 წელს პირველად მომეცა მორდოველი სოფლების მონახულებისა და მოკშებისა და ერზიელების ავთენტური მრავალხმიანი სიმღერების მოსმენის შესაძლებლობა. შემდეგ, 2015 წელს მოენყო ესტონეთის მუსიკისა და თეატრის აკადემიისა და მორდოვას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პირველი ერთობლივი ეთნოგრაფიული ექსპედიცია. ექსპედიციის დროს 8 მორდოველ სოფელში ჩვენ ჩავწერეთ როგორც ერზიელების, ისე მოკშების სიმღერები. შემდგომ 2016, 2017 და 2018 წლებში მოენყო კიდევ ოთხი მოკლევადიანი მოგზაურობა მორდოვაში. სულ ჩავწერეთ 15 გუნდი – 9 მოკშებისა და 6 ერზიელების (სურ.1). ჩვენი ექსპედიციის მიერ ჩანწერილ სოფლებს შორისაა მოკშების სამი სოფელი, რომლებიც ბოიარკინის კოლექციაშიც არის წარმოდგენილი (ლევუა, კოლოპინო და სტაროე დრაკინო). ყველა ჩანაწერი გაკეთდა მრავალბილიკიანი ტექნიკის გამოყენებით, რაც იმას ნიშნავს, რომ თითოეულ შემსრულებელს საკუთარი მიკროფონი ჰქონდა; რაც თითოეული ხმის ცალ-ცალკე მოსმენის საშუალებას გვაძლევდა.

მოხსენებაში შედარებულია ჩვენი და ნიკოლაი ბოიარკინის ჩანაწერები. ვინაიდან მოკშებისა და ერზიელების მუსიკალური სტილები ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავდება, ამჯერად მე მხოლოდ მოკშების სასიმღერო ტრადიციაზე შევჩერდები. შედარება მიზნად ისახავდა მორდოველი სასიმღერო ტრადიციის დღევანდელი მდგომარეობის დახასიათებასა და უკანასკნელი 40 წლის მანძილზე მასში მომხდარი ცვლილებების გამოვლენას. სამწუხაროდ, შესადარებლად შემიძლია გამოვიყენო მხოლოდ ბოიარკინის სანოტო მასალა, რადგან აუდიო ჩანაწერებზე ამჟამად ხელი არ მიგვიწვდება. შედარე-

¹ კვლევა ჩატარდა ევროპის რეგიონული განვითარების ფონდის (ესტონეთის კვლევების ცენტრი – CEEES, TK 145) მხარდაჭერით და დაკავშირებულია კვლევის პროექტთან IUT 12-1 (ესტონეთის სამეცნიერო საბჭო)

ბისტვის მე, ასევე, ვიყენებ 2005 წელს ჰელსინკის მსოფლიო მუსიკის ცენტრის მიერ გამოცემულ 2 დისკიან კოლექციას სახელწოდებით *Syugam*.

ვიდრე ანალიზს შევუდგები, გთავაზობთ მოკმეების მრავალხმიანი სასიმღერო სტილების აღწერას ბოიარკინის კლასიფიკაციის მიხედვით. როგორც ის ამბობს, მოკმეების მრავალხმიანი სიმღერის ყველაზე ძველი ტიპი არის ჰეტეროფონია (Boyarkin, 1984:13). ამ დროს მომღერლები ხმებს არ ინაწილებენ და ჰარმონიულ ჟღერადობას დამახასიათებელი ვარიაციები ქმნის. ჰეტეროფონიული სიმღერების ჰანგები, უმეტესად, ეფუძნება ვიწრო დიაპაზონის ანჰემიტონურ ბგერათრიგებს. ეს სტილი დამახასიათებელია კალენდარული და საქორწინო სიმღერებისთვის. ექსპედიციის დროს ჩვენ ჩაგწერეთ ამ სტილის მხოლოდ რამდენიმე იშვიათი მოკლე ნიმუში.

მოკმეების სასიმღერო ტრადიციის ყველაზე ორიგინალურ სტილს ბოიარკინი უწოდებს *ორ-* და *სამხმიან ბურდონულ* სიმღერას (Boyarkin, 1984: 12, 13-20). ამ სტილის მომღერლები შეგნებულად იყოფიან და ორ ან სამ ფაქტურულ ნაწილს ასრულებენ, საიდანაც ქვედა ან ზედა დამხმარე ხმები აიგება გამის ერთი ნოტის გარშემო (მოდალური ტონიკა ან კვინტა) და, ამგვარად, იძენს ბურდონული მრავალხმიანობის ზოგიერთ თვისებას. სამხმიან სიმღერებში მთავარი არის შუა ხმა, *მორა ვაიგიალი*, როგორც მას მოკმეები უწოდებენ, ანუ „სიმღერის ხმა“; ბურდონის მსგავსი დამხმარე ხმების ადგილობრივი სახელებაა *ალუვაიგიალი* („ქვედა ხმა“) და *ვიარივაიგიალი* („ზედა ხმა“). ჩვეულებრივ, ყველა ხმა სრულდება რამდენიმე მომღერლის მიერ ჰეტეროფონიული მანერით. ამ სტილის ყველაზე განვითარებული ფორმები გვხვდება გრძელი მელიოდის მქონე ლირიკულ და ეპიკურ სიმღერებში; სიმღერის ეს ტიპი, ასევე, დამახასიათებელია საქორწინო სიმღერებისთვის. მელიოდიები ძირითადად ეფუძნება უფრო ფართო დიაპაზონის პენტატონურ წყობას

მოკმეების მრავალხმიანი სიმღერის მესამე სახე, ბოიარკინის თანახმად, არის *ორხმიანი სიმღერის უფრო გვიანდელი სტილი*, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ხმების მოძრაობა პარალელური ტერციებით (Boyarkin, 1984: 12, 20-22). ამ ტიპს ბოიარკინი, ასევე, „გაორმაგებული ტერციების სტილს“ (ტერციულ შეწყობას – *терцовая втора*) უწოდებს. ის მჭიდროდ არის დაკავშირებული რუსული და უკრაინული მრავალხმიანი სიმღერის ზოგიერთ სტილთან და ბოიარკინი მას მორდოვულ ავტოქთონურ სტილად არ მიიჩნევს. ის, ასევე, აღნიშნავს, რომ მორდოველი ერზიები „გაორმაგებული ტერციების სტილს“ სუფთა სახით იყენებენ, ხოლო მორდოველი მოკმეები უმეტესად იყენებენ შერეულ ფორმებს, სადაც ეს სტილი შერეულია მორდოვულ „ბურდონულ სტილთან“.

მოდით, შევადაროთ 1970-იან და 2010-იან წლებში ჩანერილი მოკმეების „ბურდონული სტილით“ სიმღერის ზოგიერთი ნიმუში. მაგალით 1-ში მოცემულია მითოლოგიური სიმღერის *კელუ* („არყის ხე“) ნოტები, რომელიც ნიკოლაი ბოიარკინმა ჩაწერა სოფ. ლეჟვაში 1976 წელს (ეს არის სიმღერის მეორე სტროფი). ბოიარკინის მიერ გამოფრული ნიმუში მოიცავს 8 მომღერლის მელიოდიურ ხაზს (ისინი დანომრილია). როგორც ჩანს, ამ შესრულებაში (უფრო ზუსტად, სწორედ ამ სტროფში) მთავარ ხმას (*მორა ვაიგიალი*) 4 მომღერალი ასრულებს, იხ. სანოტო სისტემის მესამე, მეხუთე, მეექვსე და მეშვიდე ხაზები, მათი მელიოდიური ვარიანტები სრულდება წმინდა კვინტის დიაპაზონში და ბგერათრიგის ოთხი ქვედა ნოტის გამოყენებით (A-C-D-E). თუმცა, ამ ხმის შემსრულებლები არ მღერიან უნისონში ანუ ჰეტეროფონიულად მღერიან. ზედა ხმა (*ვიარი ვაიგიალი*) სრულდება სამი მომღერლის მიერ – სანოტო სისტემის პირველი, მეორე და მეოთხე ხაზები, ასევე, ჰეტეროფონიულად. მომღერლები იყენებენ ბგერათრიგის მთელ დიაპაზონს, მაგრამ უმეტესად მონაცვლეობენ მოდალურ კვინტასა და სექტიმაზე (ბგერათრიგის საფეხურები E და G); მოდალური კვინტა არის ამ ხმის მთავარი ბგერა. როგორც ნოტებიდან ჩანს, *ვიარი ვაიგიალი* საკმაოდ მოძრავი ხმაა იმისთვის,

რომ მას მხოლოდ „ბურდონი“ ეუნოდოთ; ზოგიერთ სტატიაში ბურდონის მსგავს ორივე ხმას ბოიარკინი ახასიათებს, როგორც „ოსტინატურ ხმებს“ (Boyarkin, 1980: 91). ამ შესრულებაში ქვედა ხმას (ალუ ვაიგიალი) მხოლოდ ერთი მომღერალი ასრულებს – იხ. მერვე სტროფი. ის იყენებს ბგერათრიგის ქვედა სამ ნოტს – A-C-D. თუმცა ქვედა ხმას შეუძლია გამოიყენოს მხოლოდ ქვედა ორი ბგერა, უმეტესად, მოდალური ტონიკის გამეორებით. აუდიომაგალითი 1 წარმოგვიდგენს 1993 წელს ჩანერილ და კომპაქტურ დისკზე *Syulgam* შეტანილ იმავე სიმღერას ამავე სოფლის გუნდის შესრულებით (დისკი 2, №10).

2010-იან წლებში მრავალხმიანი სიმღერის მსგავსი სტილი ჩვენ დავაფიქსირეთ მოკშების ცხრიდან ხუთ სოფელში; ესენია: სტარაია ტერიზმორგა, ოგარიოვო, რი-აზანოვკა, პარაპინო და ლევუა. დანარჩენ ოთხ სოფელში წარმოდგენილი იყო მხოლოდ გვიანი სტილი პარალელური ტერციებით. მაგალით 2-ში მოცემულია ნოტები სტარა-ია ტერიზმორგაში 2017 წელს ჩანერილი ლირიკული სიმღერისა *Саразонь Кергонь Ваньканесь* („ვანკა სოფელ სარაზონ კერგადან“). ამ შესრულებაში გვხვდება იგივე ხმები, რაც სიმღერაში *Келу: мора ვიაგალის* მთავარი ხმა (სანოტო სისტემის მე-4 და მე-5 ხაზები); ამ შესრულებაში *მორა ვიაგალს* აქვს იგივე მახასიათებლები, რაც *ალუ ვაი-გიალს*, *ალუ ვაიგიალის* ქვედა ხმა (მე-6 ხაზი) და *ვიარი ვაიგიალის* ზედა ხმა (მე-2 და მე-3 ხაზები). *ვიარი ვაიგიალი* აქ ადვილად საცნობია, რადგან ის აგებულია მოდალური კვინტის გარშემო – ბგერათრიგის B – და, ასევე, იყენებს სეპტიმას D. მაგრამ, *ვიარი ვაიგიალი* არ არის ამ სიმღერის ყველაზე მაღალი ხმა. აქ არის კიდევ უფრო მაღალი, (I ხაზი), ბურდონის მსგავსი ხმა, რომლის ცენტრალური ნოტი ტონიკის E-დან ოქტავით მაღლა მდებარეობს (აუდიომაგ. 2, მაგ. 2).

იგივე მდგომარეობაა სოფელ ოგარიოვოში 2015 წელს ჩანერილ ლირიკულ სიმღერაში *Максим Варась* („მაქსიმ ვარასი“). ამ სიმღერის ნოტებში (აუდიომაგ. 3, მაგ. 3) შეიძლება დავინახოთ განსხვავება ტრადიციულ სამ ხმას – მთავარ ხმას *მორა ვიაგალი* (სტროფი 4), ქვედა ხმას *ალუ ვაიგიალი* (სტროფები 5, 6 და 7) და ზედა ხმას *ვიარი ვაიგიალი* შორის (სტროფები 2 და 3) (თუმცა ზოგიერთი მომღერალი ასრულებს მომიჯნავე ხმების თვისებების მქონე შუალედურ ვარიანტებს). ამ შესრულებაში, ასევე, არის მაღალი ხმა, რომელიც მეორდება ტონიკის E-დან ოქტავით მაღლა (სტროფი 1).

ჩემი შთაბეჭდილებით, მოკშების „ბურდონული სამხმიანი სიმღერის“ ტრადიციულ ხმებზე მაღალი ხმის დამატება, ამჟამად, მოკშების გუნდების გავრცელებული პრაქტიკაა. ერთადერთი ვინც არ იყენებდა ზედა ოქტავის ბურდონს, იყო სოფელ პარაპინოს გუნდი. საინტერესოა, რომ ნიკოლაი ბოიარკინის მიერ გამოცემულ მოკშების სიმღერის ორტომეულში ვერსად ვიპოვე ასეთი ოთხხმიანი სიმღერის ნიმუშები. ამდენად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მორდოვულმა მრავალხმიანმა სასიმღერო ტრადიციამ უკანასკნელ ათწლეულებში ცვლილება განიცადა.

ასევე, აღსანიშნავია მრავალხმიან სიმღერასთან დაკავშირებული ხალხურ ტერმინოლოგიაში მომხდარი ცვლილება. მე ვეკითხებოდი მოკშების სხვადასხვა სოფლის მომღერალს, თუ როგორ ინაწილებდნენ ხმებს და რას ეძახდნენ მათ. ძალიან ხშირად ამ კითხვაზე პირველი რეაქცია იყო სიცილი და ამდაგვარი პასუხი: „იმდენი ხმა გვაქვს, რამდენი მომღერალიც არის გუნდში“, ან „არ ვიცი“. ყველა ისე მღერის, როგორც შეუძლია“ ან „განათლებული ხალხი ხართ, თქვენ უკეთესად იცით“ და ა.შ. მართალია, ასეთი განმარტებები მოგვაწოდეს, მაგრამ მათ არ უხსენებიათ ბოიარკინის მიერ მითითებული ტერმინები. მართლაც, საუბარში მათ შეეძლოთ გამოეყენებინათ სიტყვები *ალუ ვაიგიალი* ან *ვიარი ვაიგიალი*. როგორც ჩანს, ეს იყო არა კონკრეტული ტერმინები, არამედ ჩვეულებრივი სიტყვები პირდაპირი მნიშვნელობებით – „ქვედა ხმა“ და „ზედა ხმა“. კონკრეტული ხმების სახელებად მომღერლები ციფრებს იყენებენ ხოლმე,

მაგალითად, „პირველი ხმა“, „მეორე ხმა“, ან „მესამე ხმა“. ბოიარკინის მიერ ნახსენები ყველაზე კონკრეტული ტერმინი – *მორავაიგიალი* („სიმღერის ხმა“), რომელიც მთავარი ხმის სახელი უნდა იყოს, დღეს მოკმა მომღერლებისთვის სრულიად უცნობია. ამ ხმას ისინი მოიხსენიებენ, როგორც „მეორე ხმა“, ან „შუა ხმა“. ჩემთვის არასდროს არავის უთქვამს, რომ ის არის მთავარი ხმა. ასევე, მრჩება შთაბეჭდილება, რომ მომღერლები, რომლებიც ასრულებენ იმას, რასაც თითონ „მეორე ხმას“ უწოდებენ, ხშირად მას მღეროვან მთავარ და ქვედა ხმას შორის, ბგერათრიგის სამი დაბალი ნოტის გამოყენებით. ამდენად, მგონია, რომ „ძირითადი ხმის“ კონცეფცია ქრება არა მარტო მათი ხალხური ტერმინოლოგიიდან, არამედ მათი შემსრულებლო პრაქტიკიდანაც.

რაც შეეხება დამატებით ყველაზე მაღალ ხმას (ოქტავის „ბურდონი“), როგორც უკვე ვთქვე, ამჟამად ეს ჩვეულებრივი პრაქტიკაა – მომღერლები მას მოიხსენიებენ, როგორც *подголосок*, იყენებენ რა ფართოდ გავრცელებულ რუსულ ხალხურ და ეთნომუსიკოლოგიურ ტერმინს, რაც მიუთითებს მის ფუნქციაზე მრავალხმიან ქსოვილში. დღევანდელ მოკმა მომღერლებს მოსწონთ სიმღერა *დამხმარე ხმით* (*подголосок*). ერთმა ქალბატონმა გვითხრა: „სიმღერა *დამხმარე ხმის* გარეშე გავს სუპს მარილის გარეშე“. მომღერლების უმრავლესობა, ასევე, აცხადებს, რომ ისინი ყოველთვის *დამხმარე ხმით* მღეროდნენ.

ერთმა ქალბატონმა სტარაია ტერიზმორგადან ერთი საინტერესო შემთხვევა გაიხსენა. ერთხელ, მრავალი წლის წინ მათ ჰქონდათ რეპეტიცია ავტორიტეტულ მორღოველ ფოლკლორისტთან და კომპოზიტორთან გიორგი სურაევ-კოროლიოვთან; მათ შეასრულეს საფერხულო სიმღერა *დამხმარე ხმის* (*подголосок*) გარეშე, ისე, როგორც თავის მშობლიურ სოფელში ასრულებდნენ, მაგრამ სურაევ-კოროლიოვმა მათ ურჩია *დამხმარე ხმის* ჩამატება სტროფის ბოლო ფრაზაში. სტარაია ტერიზმორგელმა მომღერლებმა ჩვენთვის შეასრულეს ამ საფერხულო სიმღერის ორივე ვარიანტი – „როგორც ძველ დროს“ და ისე, როგორც სურაევ-კოროლიოვმა ურჩია. ეს ამბავი გვიჩვენებს, რომ *დამხმარე ხმით* სიმღერის პრაქტიკა, შესაძლოა, ნახალისებული იყო გუნდების ხელმძღვანელების მიერ. აშკარაა, რომ მრავალხმიანი სიმღერის ტერმინოლოგია (მაგალითად, ხმების დანომრვა), ასევე, გარეშე ინსტრუქტორებისგან მოდის.

შეიძლება შევაჯამოთ, რომ მოკმეების ავტოქთონურ მრავალხმიან სასიმღერო სტილში ყველაზე მნიშვნელოვანი ცვლილება არის ბურდონის მსგავსი ზედა ხმის, სახელად *подголосок*-ის, დამატება. დანარჩენი სამი ხმისგან განსხვავებით, ეს ხმა მხოლოდ ერთი მომღერლის მიერ სრულდება. მეორე დასკვნა არის ის, რომ იკლებს ძირითადი ხმის მნიშვნელობა, რომელიც სიმღერის მთავარ მელოდიას ასრულებს (*მორავაიგიალი*); ეს ხმა, უმეტესად, ერწყმის ქვედა ხმას *ალუფაიგიალი*. და მესამე, ჩვენ ვიპოვეთ ცვლილებები ხალხურ ტერმინოლოგიაში, რაც აშკარად უკავშირდება ცვლილებებს მომღერლების კონცეპტუალიზაციაში მათი სიმღერის ქსოვილის სტრუქტურის შესახებ.

მოხსენებაში მოყვანილი მაგალითები ჩანერილია საუკეთესო გუნდების მიერ, რომელთა პოვნაც შეეძლებოდა. სამუხაროდ, ზოგ სოფელში მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიცია ძალიან ცუდ მდგომარეობაში იყო (მათ შორის, იმ სოფლებში, სადაც ბოიარკინმა თავისი ჩანაწერები გააკეთა). ზოგადად, ეს ნიშნავს რომ (1) გუნდებს შეუძლიათ იმღერონ გვიანდელ სტილში პარალელური ტერციებით; (2) ზოგიერთი გუნდი მათი ინსტრუქტორების მიერ გაკეთებულ არანჟირებებს ასრულებს; (3) მომღერლების დანაწილება სასიმღერო ხმებად, შესაძლოა, ასევე, გარეშე ინსტრუქტორების მიერ იყოს განსაზღვრული; (4) კოლექტიური ხმები თითქმის უნისონში სრულდება (ე.ი. პეტეროფონიული ვარიანტების გარეშე); (5) ასევე, იცვლება სიმღერის მანერა (ხმის წარმოქმნა, აგოგიკა); (6) გუნდებს ურჩევნიათ იმღერონ საკრავის (ჩვეულებრივ აკორდიონი) თანხლებით, რაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს მათი მუსიკალური აზროვნების მანერაზე.

მიუხედავად ამისა, ძალიან საინტერესო იყო ცოცხალი მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციის აღმოჩენა მორდოვოვაში, მით უფრო, რომ ზოგი სოფლის გუნდმა სიმღერები განსაკუთრებით სასიამოვნოდ შეასრულა.

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

აუდიომაგალითები

1. მითოლოგიური სიმღერა *Келу* („არყის ხე“), ჩანერილია ნიკოლაი ბოიარკინის მიერ 1993 წელს, სოფელ ლეჟვის გუნდის შესრულებით. *Syulgam (Traditional Songs of Mordova)* Global Music Centre - GMCD 0512, დისკი 2, №10. ფინეთი, 2005
2. ლირიკული სიმღერა *Sarazon' ker' gon' Van' kanes'* („ვანკა სარაზონის სოფელ კერგადან“) ჩანერილია 2017 წელს, ჯანა პარტლასის მიერ, სოფელი სტარაია ტერიზმორგაში.
3. ლირიკული სიმღერა *Максим Варась*, ჩანერილია ჟანა პარტლასის მიერ, სოფელ ოგარიოვოში, 2015 წ.

ŽANNA PÄRTLAS
(ESTONIA)

**THE MOKSHA MORDOVIAN MULTIPART SONGS 40 YEARS LATER:
THE COMPARISON OF THE MULTITRACK RECORDINGS MADE
IN 1970S AND 2010S¹**

The Moksha and Erzya Mordvins are Finno-Ugric peoples who live in the Volga-Ural region of Russia and are known for their rich tradition of multipart singing. Among ethnomusicologists there is the opinion that multipart singing is generally not characteristic of the autochthonous musical cultures of the Finno-Ugric peoples, although multipart songs of later origin can be found among many of them. The Mordvins are one of the remarkable exceptions, since we have sufficient reasons to believe that certain layers of their multipart songs are of very ancient and autochthonous origin.

The biggest collections of musical transcriptions of Mordovian songs are the three volumes of “The Monuments of Mordovian Folk Music” published by the distinguished Mordovian ethnomusicologist Nikolai Boyarkin between 1981 and 1988 (Boyarkin, 1981, 1984, 1988). The first two volumes are dedicated to the Moksha and the third volume to the Erzya tradition. In all three volumes the music transcriptions are preceded by profound theoretical articles in which the musical structure of the songs and their cultural context are described in great detail. The Boyarkin’s collections are comprised largely of the songs which he recorded using the multi-microphone recording method in 1970s.

In 2014 I had the first opportunity to visit some Mordovian villages and listen to some authentic Moksha and Erzya multipart songs. Then, in 2015 the first joint ethnographic expedition of the Estonian Academy of Music and Theatre and the Mordovian State University took place. During this expedition we made sound recordings in 8 Mordovian villages (both Erzya and Moksha). After that there were another four shorter trips to Mordovia in 2016, 2017 and 2018. The total number of the choirs recorded is 15 of which 9 are Moksha and 6 are Erzya (fig. 1). Among the villages where we conducted our fieldwork there are three Moksha villages, which are also presented in Boyarkin’s collection (Levzha, Kolopino and Staroye Drakino). All our recordings are made using multitrack techniques, which means that every singer has her own microphone, and afterwards we have the possibility to listen to each voice separately.

In this paper I compare our recent recordings with the materials published by Nikolai Boyarkin. As the musical styles of the Moksha and Erzya Mordvins are quite different, I shall on this occasion limit my topic to the Moksha song tradition. The goal of the comparison is to characterize the contemporary state of the Mordovian song tradition and to reveal the changes that have taken place in this tradition during the last 40 years. Unfortunately, I can use as a comparison material only Boyarkin’s musical transcriptions, since his sound recordings are now unavailable. Another source which I use for comparison is the two CD set *Syulgam* which was issued in 2005 by the Global Music Centre in Helsinki.

Before proceeding with my analysis, it would be useful to describe the Moksha multipart sing-

¹ This research was supported by the European Regional Development Fund (Centre of Excellence of Estonian Studies – CEES, TK 145) and is related to research project IUT 12-1 (Estonian Research Council)

ing styles using Boyarkin's classification. According to him, the most ancient type of multivoiced singing which can be found among Moksha is *heterophony* (Boyarkin, 1984: 13). In this case the singers do not divide themselves into different parts, and the harmonic sonorities emerge as a result of the inherent variation. The tunes of the heterophonic songs are mostly based on the anhemitonic scales of a narrow range. This style is characteristic of some calendric and wedding songs. During our fieldwork we recorded only some rare short examples of this style.

The most original style of the Moksha song tradition is called by Nikolai Boyarkin the *drone two- and three-part singing* (Boyarkin, 1984: 12, 13-20). In this style, singers are consciously divided into two or three textural parts from which the lower and/or the upper subsidiary parts are built around one scale note (the modal tonic or the fifth), thus imparting to the whole some of the features of a drone polyphony. The main part – in the three-part songs it is situated in the middle – is named by Moksha singers *moravaigial'* (*моравайгяль*), which means 'the voice of the song'; the native terms for the drone-like subsidiary parts are *aluvaigial'* (*алувайгяль*, the 'lower voice') and *viaruvaigial'* (*вярувайгяль*, the 'upper voice'). All parts are usually performed by several singers in a heterophonic manner. The most developed forms of this style occur in the lyrical and epic songs with long tunes; this type of singing is also characteristic of wedding songs. The tunes are mostly based on pentatonic scales of a wider range.

The third style of the Moksha multipart singing, according to Boyarkin, is the *late two-part singing style*, which is characterized by its typical motion in parallel thirds (Boyarkin, 1984: 12, 20-22). Boyarkin also names this type the 'style of the duplicate thirds' (*терцоваявтора*). This style is closely related to some styles of Russian and Ukrainian multipart singing, and Boyarkin does not consider it as an autochthonous Mordovian style. He also notes that while the Erzya Mordvins use the 'style of the duplicate thirds' in its pure form, the Moksha Mordvins mostly use the mixed forms where this style is intermixed with the specifically Mordovian 'drone style'.

Let us compare some examples of the Moksha 'drone style' singing, recorded in the 1970s and the 2010s. In Example 1 you can see the notation of the mythological song *Kely* ("Birch"), recorded by Nikolai Boyarkin in Levzha village in 1976 (this is the second strophe of the song). In Boyarkin's score there are the melodic lines of 8 singers (they are numbered). It seems that in this performance (or more exactly in this particular strophe) the main part (*моравайгяль*) is performed by four singers: see the third, fifth, sixth and seventh staves. Their melodic variants are in the range of the perfect fifth and use the four lower notes of the scale (A-C-D-E). The performers of this part, however, do not sing in unison, i.e. they sing heterophonically. The upper part (*viaruvaigial'*) is performed by three singers – the first, second and fourth staves – also heterophonically. They use the whole range of the scale, but mostly alternate the modal fifth and seventh (the scale notes E and G); the modal fifth is the main pivotal note of this part. As one can see in the score, the *viaruvaigial'* is too mobile a part to be named just a 'drone'; in some articles Boyarkin characterizes both the drone-like parts as the 'ostinato voices' (Boyarkin, 1980: 91). In this performance the lower part (*aluvaigial'*) is presented only by one singer – see the eighth staff. She uses the three lower scale notes – A-C-D. However, the lower part may use only two lower notes, mostly repeating the modal tonic. The performance of the same song by the choir of the same village recorded in 1993 and issued on the CD *Syulgam* (disc 2, no. 10) is provided in audio example 1.

In the 2010s we have found a similar style of multipart singing in five Moksha villages out of 9; these are Staraya Terizmorga, Ogaryovo, Ryazanovka, Parapino and Levzha. In the other four villages only the late style with the parallel thirds was present. The example 2 provides the notation

of the lyrical song *Sarazon'Ker'gon'Van'kanes'* ("Van'ka from Sarazon' Ker'ga village"), which was recorded in Staraya Terizmorga in 2017. In this performance the same parts can be found as in the song *Kery*: the main part *moravaigial'* (staves 4 and 5; in this performance the *moravaigial'* has some features of the *aluvaigial'*), the lower part *aluvaigial'* (stave 6) and the upper part *viarivaigial'* (staves 2 and 3). The *viarivaigial'* is well recognizable here because it is built around the modal fifth – the scale note B – and also uses the seventh D. However, the *viarivaigial'* is not the highest voice in this song. There is an even higher part here (stave 1), which is the drone-like voice, the pivotal note of which is an octave above the tonic E (audio ex. 2, ex. 2)

The same situation can be found in the lyrical song *Maksim Varas'* ("Maksim's Varas'") recorded in Ogaryovo village in 2015. In the score of this song (audio ex. 3, ex. 3) one can make a distinction between the three traditional parts – the main part *moravaigial'* (stave 4), the lower part *aluvaigial'* (staves 5, 6 and 7) and the upper part *viarivaigial'* (staves 2 and 3) (though actually some of the singers sing the intermediate variants which combine the features of the adjacent parts). However, in this performance there is also the higher voice which repeats the octave above the tonic E (stave 1).

My impression is that the addition of the highest part to the three traditional parts of the Moksha 'drone three-part singing' is now a common practice among the Moksha choirs. The only choir which did not use such an upper octave drone was the choir of Parapino village. It is interesting that in the two big volumes of the Moksha songs published by Nikolai Boyarkin I could not find any examples of such four-part singing. Thus, we can state that some changes have taken place in the Mordovian multipart singing tradition over the last decades.

One further noteworthy change has occurred in the folk terminology concerning the multipart singing. I asked many Moksha singers in the different villages how they divide themselves into the parts, how many parts they use, and how they name these parts. Very often the first reaction to such questions was laughter and the answers like: "We have as many voices (i.e. parts) as there are singers in the choir", or "We do not know. Everyone cries as she can", or "You are educated people, you know better", etc. However, if they gave us the explanations, they did not use terminology described by Boyarkin. In fact, in conversation they could use the words *aluvaigial'* or *viarivaigial'*; nevertheless, it seemed that they were not specific terms, but just the usual words with their direct meaning – the 'lower voice' and 'upper voice'. As the special names of the parts the singers tend to use the numbers like 'the first voice', 'the second voice' or 'the third voice'. The most specific term, mentioned by Boyarkin, the *moravaigial'* ('the voice of the song'), which should be the name of the main part, is completely unknown among contemporary Moksha singers. They name this part 'the second voice' or 'the middle voice', and I was never told that this part was the *main* part. I also have the impression that the singers who perform what they call 'the second voice' often tend to sing something in-between the main and the lower part, using only the three lower scale notes. Thus, it seems to me that the concept of the 'main part' is disappearing not only from their folk terminology, but also from their performance practice.

As for the additional highest voice (the octave 'drone') – which, as I have already said, is the usual practice now – the singers usually name it *podgolosok* (подголосок), using the widespread Russian folk and ethnomusicological term. The word *podgolosok* literally means a 'subvoice' or 'subsidiary voice', which points to its function in the multipart texture. The contemporary Moksha singers like singing with *podgolosok*. One woman said us that: "The song without the *podgolosok* is like a soup without salt". Most of singers also claim that they have always sung with *n podgolosok*.

However, the women from StarayaTerizmorga were able to recall one interesting case. Once many years ago they had a rehearsal with the very authoritative Mordovian folklorist and composer Georgy Surayev-Korolyov; they sung one round song without *podgolosok*, as was usual in their village, but Surayev-Korolyov told them to add the *podgolosok* in the last phrase of the strophe. The singers from StarayaTerizmorga performed this round song for us in two versions – “as in the old days”, and as Surayev-Korolyov recommended. This story points to the possibility that the new practice of singing with the *podgolosok* might be encouraged by the choirs’ instructors. Obviously, the new terminology of multipart singing (for instance, numbering the parts) also originates from the instructors-outsiders.

To summarize it can be said that the most prominent change in the Moksha autochthonous multipart singing style is the addition of one more drone-like upper part, called *podgolosok*. Unlike the other three parts this part is usually performed by only one singer. The second finding is that the importance of the main part, which should contain the main tune of the song (*moravaigial’*) is decreasing; this part is mostly merged with the lower part, *aluvaigial’*. And thirdly, we found the changes in the folk terminology, which is obviously connected with the changes in the singers’ conceptualization about the textural structure of their songs.

The examples provided in this paper are recorded from the best choirs that we managed to find. Unfortunately, in some villages the multipart singing tradition was found to be in a rather poor state (including some villages where Boyarkin made his recordings). Generally, this means that (1) the choirs are able to sing only in the late style with the parallel thirds; (2) some choirs sing the arrangements made by their instructors; (3) the singers’ division into the different parts may also be determined by the instructor-outsider; (4) the collective parts are sung almost in unison (i.e. without heterophonic variants); (5) the manner of singing (the voice production, the agogics) is also changing; (6) the choirs prefer to sing with an instrumental accompaniment (usually with the accordion), which significantly influences their manner of musical thinking. Nevertheless, it was very exciting to find a living multipart singing tradition in Mordovia, especially as the performance of some village choirs was of a most enjoyable quality.

References

- Boyarkin, Nikolai. (1980). “Traditsionnye stili Moksha-Mordovskogo mnogogolosiya” (“Traditional Styles of the Moksha-Mordovian Multipart Singing”). *Finno-Ugorskiy Muzikalniy Folklori Vzaimosviyazi s Sosednimi Kulturami (Finno-Ugric Musical Folklore and its Interconnections with the Neighbouring Cultures)*. Tallinn: Eesti Raamat, 89–102.
- Boyarkin, Nikolai. (1981). “Pamiatniki Mordovskogo narodnogo muzikalnogo iskustva” (“The Monuments of Mordovian Folk Music”). Vol. 1. Ed. Yevgeniy Gippius. Saransk: *Mordovskoe knizhnoe izdatelstvo*.
- Boyarkin, Nikolai. (1984). “Pamiatniki Mordovskogo narodnogo muzikalnogo iskustva” (“The Monuments of Mordovian Folk Music”). Vol. 2. Ed. Yevgeniy Gippius. Saransk: *Mordovskoe knizhnoe izdatelstvo*.

Boyarkin, Nikolai. (1988). "Pamiatniki Mordovskogo narodnogo muzikalnogo iskustva" ("The Monuments of Mordovian Folk Music"). Vol 3. Ed. Yevgeniy Gippius. Saransk: *Mordovskoe knizhnoe izdatelstvo*.

Audio examples

1. The mythological song *Keny* ("Birch"), recorded by Nikolai Boyarkin [?] in Levzha village in 1993 *Syulgam*(*Traditional Songs of Mordovia*) Global Music Centre - GMCD 0512, CD 2, #10. Helsinki, 2005
2. Lyrical song *Sarazon'Ker'gon'Van'kanes* ("Van'ka from Sarazon' Ker'ga village"), recorded by Žanna Pärtlās in Staraya Terizmorga village in 2017.
3. Lyrical song *MaksimVaras* ("Maksim's Varas"), recorded by Žanna Pärtlās in Ogaryovo village in 2015.

Figure 1. The villages where in 2015-2018 the joint ethnographic expeditions of the Estonian Academy of Music and Theatre and the Mordovian State University took place.

<i>The Moksha villages</i>	<i>The Erzya villages</i>
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Staraya Terizmorga (Staroshaygovski district)</i> • <i>Ryazanovka (Staroshaygovski district)</i> • <i>Levzha (Ruzayevsky district)*</i> • <i>Ogaryovo (Ruzayevsky district)</i> • <i>Kolopino (Krasnoslobodski district)*</i> • <i>Staroye Drakino (Kovylkinski district)*</i> • <i>Parapino (Kovylkinski district)</i> • <i>Novyye Verhissy (Insarski district)</i> • <i>Payovo (Kadoshkinski district)</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Povodimovo (Dubjonski district)</i> • <i>Ardatovo (Dubjonski district)</i> • <i>Chindyanovo (Dubjonski district)</i> • <i>Morga (Dubjonski district)</i> • <i>Muran ' (Kochkurovski district)</i> • <i>Novaya Pyrma (Kochkurovski district)</i>

Example 1. The mythological song *Kery* (“Birch”), recorded by Nikolai Boyarkin in Levzha village in 1976 (2nd strophe) (Boyarkin, 1984: 27). The polyphonic parts are defined and designated by Žanna Pärtlas (audio ex.1).



მაგალითი 2. ლირიკული სიმღერა *Sarazon' Ker'gon' Van'kanes'* („ვანკა სოფელ კერგას სარაზონიდან“). ჩაიწერა და ნოტებზე გადაიტანა ჟანა პარტლასმა. სოფელი სტარაია ტერიზმორგა, 2017წ. (აუდიომაგ. 2).

Example 2. The lyrical song *Sarazon' Ker'gon' Van'kanes'* (“Van’ka from Sarazon’ Ker’ga vil-lage”). Recorded and transcribed by Žanna Pärtlas. Staraya Terizmorga, 2017 (audio ex.2).

1. подзамок

2. ври вайсиль

3. ври вайсиль

4. мора/алу вайсиль

5. мора/алу вайсиль

6. алу вайсиль

Ван-ка-но - (и) но, Ван-ка-ночь у - ли - (и) да, на - па - ша - но са - па., И - ван - ность.

მაგალითი 3. ლირიკული სიმღერა *MaksimVaras* („მაქსიმ ვარასი“), ჩაიწერა და ნოტებზე გადაიტანა ჟანა პარტლასმა. სოფელი ოგარიოვო, 2015 (აუდიომაგ. 3).

Example 3. The lyrical song *Maksim Varas'* (“Maksim’s Varas’”). Recorded and transcribed by Žanna Pärtlas. Ogaryovo village, 2015 (audio ex.3).

1. подзамок

2. ври вайсиль

3. ври (мора) вайсиль

4. мора (алу) вайсиль

5. алу (мора) вайсиль

6. алу (мора) вайсиль

7. алу вайсиль

Ван-ка-но - (и) но, Ван-ка-ночь у - ли - (и) да, на - па - ша - но са - па., И - ван - ность.

პოლიფონია და მონოღია: პრობლემის გასაღები?

1.

მუსიკალური აზროვნების სხვადასხვა ტიპის თანაარსებობა სულ უფრო მეტ საგონებელს მიჩენს. სწორედ აზროვნების და არა კონკრეტული მუსიკალური ფორმების, სტრუქტურების და ა. შ. როგორც ჩანს, კაცობრიობა მხოლოდ რამდენიმე განსხვავებული ტიპის აზროვნებას იცნობს, თუმცა მუსიკოლოგიაში, ჩვეულებრივ, მხოლოდ ორს განიხილავენ – მონოდიურს (რომელსაც ხშირად ლინეალურს, წრფივს უწოდებენ) და პოლიფონიურს. ცდილობენ მუსიკალური აზროვნების მთელი მრავალფეროვნება ამ ორ ტიპზე დაიყვანონ, რაც, ჩემი აზრით, არ არის სწორი. თუმცა ეს ორი აზროვნებაც მათს რეალურ თანაფარდობა-თანაარსებობაში უამრავ შეკითხვას ბადებს. როგორ უცნაურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს (თუმცა უცნაური მხოლოდ ერთი შეხედვითაა), სწორედ რომ პოლიფონიური აზროვნება, მისი მრავალხმიანი გამოვლინებების მთელი მრავალფეროვნებით, ყველაზე აშკარად ექვემდებარება გამოყოფასა და ანალიზს. ეს, პირველ ყოვლისა, შესაძლებელი ხდება პოლიფონიური აზროვნების ფენომენალური კონცენტრაციის წყალობით უნიკალურ საქართველოში.

ყველაფერი იცვლება, როგორც კი „მონოდიის“ ან „ლინეალურობის“ სამყაროს მივუბრუნდებით, რომელიც ერთი (და ზედაპირული) შეხედვით უფრო მარტივია. დავიწყოთ იმით, რომ ერთხმიანობა, როგორც ასეთი (როგორც ფაქტურა), სულაც არ გულისხმობს მონოდიური აზროვნების ფაქტის ავტომატურ აღიარებას. გავიხსენოთ, მაგალითად, ციმბირისა და შორეული აღმოსავლეთის ავტოქთონური კულტურები, რომელთა ერთხმიანობას არაფერი აქვს საერთო ევრაზიული მონოდიის კლასიკურ ფორმებთან (როგორებიცაა მაკომი, მულამი, მაკამი, რაგა, დასტგაჰი და ა. შ.). ისინი მიეკუთვნება მუსიკალური აზროვნების რაღაც განსაკუთრებულ ტიპს, რომლის აღმნიშვნელი საყოველთაოდ აღიარებული ტერმინი ჯერ არ გვაქვს. ერთხმიანობის ამ სხვადასხვა ფორმის ასეთი კონცეპტუალური დაუფუშავებლობა სულ უფრო ხშირად აღიქმება, როგორც აზროვნების განსხვავებული ტიპების გამოვლენა. მრავალხმიანობის სპორადული ფაქტები კი, რომლებიც სხვადასხვა კულტურაში ფიქსირდება, სულაც არ ადასტურებს მათში საკუთრივ პოლიფონიური აზროვნების აუცილებელ არსებობას.

მონოდიად და პოლიფონიად მუსიკოლოგიური დაყოფა, ისტორიულად, უფრო გვიანდელ სიტუაციას აფიქსირებს, რომელიც მრავალმხრივ იყო განპირობებული ჩამოყალიბებული რელიგიური პრაქტიკებით. საქართველო უპირობო გამონაკლისს წარმოადგენს, სადაც პოლიფონიური აზროვნება, როგორც ჩანს, თავდაპირველი და ბუნებისმიერია, რადგან მსჭვალავს მის ყველა მუსიკალურ ფორმას კულტურის ყველა განშტოებასა და ფენაში.

მრავალხმიანობის გავრცელების საერთაშორისო რუკა, რომელიც თითქმის 30 წლის წინ შექმნა და განმარტა იოსებ ჟორდანიამ, გვიჩვენებს სხვადასხვა მრავალხმიანი ფორმის ფრაგმენტებს, რომელთა აზროვნებითი გასაღები, ჩემი აზრით, ისევ საქართველოშია საძიებელი.

ერთხმიანი კულტურების სფეროში ჟორდანიას კვლევების მსგავსი რამ არ გვხვდება, თუ ერთხმიანობის საერთაშორისო გავრცელების უარყოფით რუკად არ ჩავთვლით ყველა იმ ტერიტორიას, რომლებზედაც დღესდღეობით მრავალხმიანობა აღნუსხული არ

არის. ერთხმად ფორმებს არ აქვთ ერთიანი მუსიკალურ-მენტალური გასაღები. ისმის კითხვა, რატომ? როგორც ჩანს, იმიტომ, რომ მათში მუსიკალური აზროვნების სხვადასხვა ტიპია წარმოდგენილი. ქვემოთ მოყვანილია რიგი თეზები და ჰიპოთეზები, რომლებიც, შეიძლება, აიტაცონ და განავითარონ პატივცემულმა კოლეგებმა. პირველი ათი დაკავშირებულია მუსიკოლოგიასთან, სხვები, რომლებიც დანომრილი არ არის, ახალ დისციპლინასთან, რომლის შესახებაც მოგვიანებით მოგახსენებთ.

1. პირველ ყოვლისა, აუცილებელია პრინციპულად განვასხვაოთ ერთმანეთისგან აზროვნება და მისი კონკრეტული სტრუქტურული გამოვლინებები – ვთქვათ, პოლიფონია და მრავალხმიანობა, მონოდია და ერთხმიანობა. აქ მონიშნულია ორი სპეციფიკური აზროვნება – პოლიფონიური და მონოდიური და მათი პრაქტიკული რეალიზაცია – გარკვეული ტიპის მრავალხმიანი ან ერთხმიანი ფაქტურა (ფორმა).

2. რეალობაში ინდივიდუალური და ერთობლივი მუზიციერების ყველა ცნობილი ფორმა თანაარსებობს. ჩვეულებრივ, ეს ზეპირი ტრადიციის მუსიკის ფოლკლორული და პროფესიული ფორმების, მოგვიანებით კი, ასევე, წერილობითი ლიტურგიის თანაარსებობაა.

3. თანაარსებობა ერთის მეორისგან წარმოშობას არ ნიშნავს. კვლევის აქცენტი უნდა გაკეთდეს აზროვნებაზე, რომელიც ვლინდება ორი ძირითადი სახით – ფოლკლორული და პროფესიული (ლაკონურობის გამო ასე დავარქვათ). მიუხედავად ამისა, შესაძლებელია, დავაყენოთ საკითხი ეთნიკური ტრადიციების შესახებ, რომლებიც *საკვანძოა* პოლიფონიისა და მონოდიის, როგორც აზროვნების ტიპების არსის გასაგებად (იხილეთ, თეზისი 7).

4. ერთმანეთისგან უნდა განვასხვაოთ პროფესიული ფორმები, რომლებიც რელიგიასთან ერთად მოგვეცა და ისინი, რომლებიც მის გარეშე განვითარდა.

5. მიმაჩნია, რომ მონოდიური ფორმები *სტადიურად* უფრო გვიანდელია, ვიდრე პოლიფონიური, თუმცა მისგან არ წარმოშობილან. არსებობს პოლიფონიური არქაულობა და პოლიფონიური კლასიკა. *მონოდიური* არქაიკა არ არსებობს – შეიძლება ითქვას, რომ არსებობს ერთხმიანი ფოლკლორი და მონოდიური პროფესიონალიზმი.

6. აზროვნების ერთიანობა ყველა კულტურას არ მსჭვალავს. მრავალ კულტურას ახასიათებს წყვეტა ხალხურ და პროფესიულ ჟანრებს, ფორმებს, სტილებს შორის, რაც ვლინდება როგორც მენტალურად, ასევე, სოციალურად.

7. არსებობს ტრადიციების უაღრესად შეზღუდული რაოდენობა, რომლებშიც აშკარაა როგორც აზროვნების ერთიანობა, ასევე, ჟანრული (ფუნქციური) გარდამავლობაც. პოლიფონია-მრავალხმიანობის მაგალითად საქართველოს დავასახელებ, ხოლო მონოდია-ერთხმიანობისა – სომხურ ტრადიციას.

8. არც ერთხმიანობა, არც მრავალხმიანობა (როგორც ფორმები) არ „წარმოშობილა“: „წარმოიშვა“, „გაჩნდა“, „ჩამოყალიბდა“ მხოლოდ პოლიფონია და მონოდია – როგორც ქმნადობის პროცესში მყოფი აზროვნებები.

9. მუსიკოლოგიურ მენტალობაში დროდადრო ჯერ ისევ თავს იჩენს თავისებური, ხშირად არაცნობიერი, *პოლიფონოცენტრიზმი*. მის თანახმად, პოლიფონია უბრალოდ კარგი კი არაა, არამედ *a priori* უფრო მაღალი და უკეთესია ვიდრე... ერთხმიანობა (სწორედ ასე, ცნებათა საბედისწერო ჩანაცვლებით: უკეთესი, ვიდრე *ერთხმიანობა* და არა განვითარებული *მონოდია*). ასეთ პრიმიტიულ ცენტრიზმს მივყავართ სწორედ მრავალხმიანობის ან მისი „ნაკვალევის“ ძიებასთან მონოდიურ ჟანრებში პოლიფონიური აზროვნების არსებობის დასაბუთების აშკარა მიზნით (სწორედ ასე, კვლავ ცნებათა შეცვლით: პოლიფონიური აზროვნებისა და არა *მონოდიური* აზროვნების სპორადული, თავისებური ფაქტურული რეალიზაციებით).

10. მთლიანობად განხილული მსოფლიო პოლიფონიის, არქაიკიდან კლასიკამდე, გასაღები მხოლოდ ერთია და ის საქართველოშია. მსოფლიო მონოდიის ერთიანი გასაღე-

ბი არ არსებობს, რადგან, სავარაუდოდ, არ არსებობს *მსოფლიო* მონოდია. მონოდური ტიპები, რომლებიც ისტორიულად უფრო გვიანდელია, სწორედ ამიტომ, ყველაზე თვალსაჩინოდ რელიგიების მიხედვით დიფერენცირდება: იუდაიზმი (სხვადასხვა ებრაული ტრადიციები), ქრისტიანობა (ბერძნული, სომხური, სამხრეთ სლავური ტრადიციები), ისლამი (ირანული, არაბული, თურქულ-აზერბაიჯანული, უზბეკურ-თურქმენული, ყაზახურ-ყირგიზული, ტაჯიკურ-ავღანური ტრადიციები), ინდუიზმი (რაგა და ა. შ.), ბუდიზმი მისი სხვადასხვა ტრადიციით და ა. შ. ყველა რელიგიაში ლიტურგიული ტრადიცია თავის საწყის ფორმებში, როგორც წესი, მონოდურია. საეკლესიო სიმღერის პრაქტიკა ბურდონის გამოყენებით (ისონით) ამას არ უარყოფს. ქრისტიანობა იცნობს სხვადასხვა ფორმას, მაგრამ პოლიფონიური აზროვნება და, ვიტყვოდი, პოლიფონიური *ქცევა* (modus vivendi) მხოლოდ საქართველოშია ტოტალურად მრავალხმიანი.

კოლექტიურად შექმნილმა „ვარიაციებმა“¹ ამ ათი მუსიკოლოგიური თეზისის გარშემო, იდეალში, უნდა გვიჩვენოს, თუ რა ღრმა არის მათი ურთიერთკავშირი. დისკუსიის გადასვლა მუსიკალური აზროვნებების (აუცილებლად მრავლობით რიცხვში) დონეზე მიგვიყვანს, ერთი მხრივ, მათი (აზროვნებების) დამოუკიდებლობის და, მეორე მხრივ, ამა თუ იმ კულტურული ტრადიციების ჩარჩოებში მათი მრავალვექტორიანი ურთიერთკოორდინაციის წდომის ახალ საფეხურზე. გახდება თუ არა ასეთი წდომა ჭეშმარიტი *ურთიერთგაგების* საწყისი და საწინდარი, ამას მომავალი გვიჩვენებს.

2. დღეს კვლევის ველის გაფართოებას და ამ პრობლემის განხილვას არა მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგიის, არამედ *მუსიკალური არსებობის ანთროპოლოგიის* (შემდგომში *მაა*) კონტექსტში გთავაზობთ. ეს განსაკუთრებული მუსიკალური დისციპლინაა, რომელსაც მე ამჟამად ვამუშავებ და რომელიც სამეცნიერო სფეროში ჯერ არ შემოსულა.

გასაგებია რომ *მაა*-ს რამდენადმე ერთიანი დახასიათება შეუძლებელია ჩემი დღევანდელი ამოცანა იყოს. *მაა*-ს „მთავარი კანონის“ გამომჟღავნებას საერთოდ გვერდზე გადავდებ. მხოლოდ ამ დისციპლინის ოთხ ამოსავალ წინაპირობას წარმოგიდგენთ, ასევე, აღვნიშნავ *მაა*-ს მრავალკომპონენტიანი განსაზღვრების მხოლოდ ერთი კომპონენტის პოტენციურ ეფექტურობას, რადგან მხოლოდ მას (ამ კომპონენტს) აქვს კავშირი სიმპოზიუმის თემასთან.

პირველი, *მაა* თავის ობიექტად აღიარებს მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანს, რომელიც მუზიციურებს, ე.ი. არა ნებისმიერ, თუნდაც უაღრესად მუსიკალურ ადამიანს. მისი ლათინური სახელია Homo Musicans (არ შეგეშალოთ Homo Musicus-ში!). მეორე, *მაა* შეისწავლის ამ ადამიანს, ამ Homo Musicans-ს არა საზოგადოდ, არამედ კონკრეტულად და მხოლოდ *მუზიციურების* პროცესში, რომელიც გაგებულია ძალიან ფართოდ (როგორც შემოქმედება, შემსრულებლობა, პროფესიონალური მოსმენა, ანალიზი და ა. შ.). შესაბამისად, Homo Musicans-ი არის *მაა*-ს „გმირი“, მისი მთავარი მოქმედი პირი. მესამე, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, სწორედ Homo Musicans-ი ხდება მთელი *მაა*-ს უნიკალური *მოდელი*. თითოეული ჩვენთაგანი – მუსიკოსი, მთელი ჩვენი ენობრივი, კულტურული, ეთნიკური, რასობრივი, სოციალური და პიროვნული უნიკალურობის მიუხედავად, სადაც და როცა არ უნდა იყოს, არის მთელი აუღერებული მუსიკის მოდელი. ჩვენ ერთი და იგივე უნივერსალური სქემის შესაბამისად ვართ უნიკალურები. და, მეოთხე, *მაა* ამოდის იქიდან, რომ მუსიკა ჩაისახა არა როგორც ხელოვნება, არამედ როგორც არსებობის მოდუსი, როგორც *მაა*. *მუსიკა როგორც ხელოვნება* არ არის *მუსიკის*, როგორც *არსებობის იგივეობრივი*. მხოლოდ ეს მეორეა უნიკალური. ეს თეზისი ჩემთვის მნიშვნელოვანია, რათა მივუთითო ამ ექსისტენციური ასპექტის მარადიულობაზე:

¹ შენიშვნა: „კოლექტიურად შექმნილი“ აქ ნიშნავს პოტენციურად შექმნილს ავტორ-კოლეგების ჯგუფის მიერ (ანუ მომავალში)

მუსიკა დღესაც, თითოეული ჩვენთაგანის შემთხვევაში, კვლავ და კვლავ წარმოიშობა როგორც ცხოვრების სტილი, როგორც *modus vivendi*. ამიტომ მათ იკვლევს არა სიძველეს, არა არქაულს, არა ისტორიას, არამედ, ასე ვთქვათ, *მუდმივ* თანამედროვეობას, მუდმივ აქ-და-ახლას. მათ არ იცის არც ისტორია, არც გეოგრაფია – ეს პრინციპულად არა-ისტორიული დისციპლინაა. მართალია, მისი ყურადღების ცენტრში *ემბრიოლოგიის* საკითხებია, მაგრამ არა ამ სიტყვის ევოლუციური მნიშვნელობით (როგორც განვითარება ემბრიონიდან მონიფულობამდე), არამედ სხვა აზრით: „თითოეული ადამიანი – მთელი მუსიკის მოდელია“. თითოეულ *Homo Musican*-ში თითქოს დაპროგრამებულია ყველა შესაძლებლობა, ვთქვათ, პოლიფონიისა და მონოდიის ჩათვლითაც. ამიტომ საზღვარი პოლიფონიასა და მონოდიას შორის აღმოჩნდება არა იმდენად რეალური და აბსოლუტურად აშკარა, რამდენადაც უხეშად და, ასე ვთქვათ, „ზემოდან“ *შეტანილი ჩვენ მიერ* ზეპირი ტრადიციის მუსიკის რთულ სამყაროში – სამყაროში, რომელიც, მრავალი მიმართებით, ჩვენთვის ჯერ კიდევ უცნობი კანონების საფუძველზეა „აგებული“.

შევიჩრდეთ *Homo Musican*-ის ერთ-ერთ მაკონსტიტუირებელ თვისებაზე – მისი სმენის თავისებურებაზე. სმენის, როგორც მუსიკალური აზროვნების ინსტრუმენტის თაობაზე, შემოგთავაზებთ დეკარტის გამოთქმის ასეთ პერიფრაზს: *cogito mūsicē ergo sum*: „ვაზროვნებ *მუსიკალურად*, მაშასადამე, ვარსებობ“. მუზიციურობით დაკავებული ადამიანის სმენა ძალიან აქტიურია: *ესმოდეს* – მისთვის ნიშნავს *თანაინტონირებდეს*. სმენაში კონცენტრირებულია ჩვენი არსებობის შინაგანი *მუსიკალური კონტრაპუნქტი*. „მე ვარსებობ“, პირველ ყოვლისა, ნიშნავს „მე თანავინტონირებ“. თანავინტონირება გზას უხსნის ნებისმიერი ტიპის *თანაჟღერადობას*. ამის წყალობით დაპირისპირება „ერთხმიანობა – მრავალხმიანობა“ თითქოს შიგნიდან უქმდება. *თანაჟღერადობის* სიღრმისეულმა გახსნილობამ, რაც შინაგანი სმენით ხორციელდება, შეიძლება ძალიან განსხვავებული ფორმები მიიღოს. ამიტომ მათ პოტენციურად იცის მუსიკალური აზროვნების ისეთი ტიპები, რომლებიც ეთნომუსიკოლოგიისთვის ჯერ უცნობია. და ამ „დაფარული ცოდნის“ წყალობით მისთვის კატეგორიულად მიუღებელია ნებისმიერი ცენტრიზმი (როგორიცაა მონოდია-ცენტრიზმი ან პოლიფონია-ცენტრიზმი).

მათ თვალთახედვით, მოისმინო საკუთარი თავი, როცა წარმოქმნი (ხმით ან ინსტრუმენტით) მუსიკალურ ტონებს ანუ ახდენ არტიკულირებას და ინტონირებას – ანუ საკუთარ თავთან *თანა-ინტონირება* – ნიშნავს, რომ უკვე ხარ მუსიკალურ აქტში როგორც ყველა შესაძლო სრულფასოვანი მუსიკალური აქტის მოდელში.

ამრიგად, მათ-ს ცენტრში არის „**ადამიანი, რომელმაც მოუსმინა თავის თავს**“. ეს არის მისი მოდელი. ადამიანი ამ მოდელში შეიძლება ორნაირად გავიგოთ – როგორც ცალკე აღებული მუსიკოსი და როგორც წარმოსახვითი ადამიანური სიმრავლე, რომელიც ჰიპოთეტურად მოიცავს დედამიწის მუზიციურობით დაკავებული ბინადრების მთელ ერთობლიობას, რადგან „ადამიანების თანმიმდევრობით შეცვლა მთლიანად არის მარად არსებული ერთი ადამიანი“ – როგორც ბლენ პასკალი წერდა.

მოუსმინო საკუთარ თავს, როგორც მინიმუმი, ნიშნავს, გააცნობიერო ინტერვალი (1), ხაზი (2) და რიტმულ-ტემპური სახე (3) – ანუ, ფაქტობრივად, *მომავალი* საშენი მასალა, როგორც პოლიფონიისთვის (მრავალხმიანობისთვის) და მონოდიისთვის (ერთხმიანობისთვის), ასევე, მუსიკალური არსებობის ყველა სხვა ცნობილი ან ჯერ კიდევ უცნობი, მაგრამ სავარაუდო ფაქტურისთვის. როგორ იშლება ეს პოტენცია სივრცესა და დროში, გეოგრაფიულად და ისტორიულად – მათ-ს ფარგლებს გარეთ არსებული საკითხია.

Homo Musican-ის შინაგანი სმენის ასეთი განსაკუთრებული შემოქმედებითი აქტივობის შედეგია თითოეული მუსიკოსის პოტენციური „*პოლიფონიურობის*“ უაღრესად საინ-

ტერესო ფენომენი². ჩვენ ყველანი თავისებური *Homo Polyphonicus*-ები აღმოვჩნდებით საშემსრულებლო აქტში – ყოველ შემთხვევაში, პოტენციურად, შინაგანი სმენის აქტიურობის მომენტებში.

მაა-სთვის *Homo Polyphonicus*-ი შეიძლება იყოს (ერთი) ცალკე აღებული მუსიკოსიც, რომელსაც პოლიფონიური აზროვნება აქვს. მხედველობაში თქვენთვის ყველასთვის ნაცნობი ყელისმიერი სიმღერის ფენომენი არ მაქვს. აქ სხვა რამეს ვგულისხმობ: კერძოდ, იმ ფაქტს, რომ მაა-ს საფუძველში აუცილებლად მოცემულია თანა- და გადაინტონირება. ამის წყალობით ჩვენს შიგნით უხილავად ცხოვრობენ და თავისებურად შემოქმედებით-ად აქტიურობენ მრავალხმიანი სამყაროები. მოვიყვან პოლიფონიური თანაინტონირების საოცრად შთამბეჭდავ მაგალითს უზბეკური სოლო პრაქტიკიდან, რომელიც, როგორც ცნობილია, ტრადიციულად მონოდიურია. ქვემოთ მოცემულია ფრაგმენტი აბდუშალიკის, უზბეკეთის ქალაქ ბაისუნის ცნობილი მუსიკოსის, „მუსიკალური აღსარებიდან“. მისი საუბარი ჩანერა და ინგლისურ ენაზე გამოაქვეყნა ამერიკელმა მუსიკოლოგმა თეოდორ ლევინმა³: „... მუსიკა ადამიანის სულის, ინტელექტის თანხმეირია. სულის გარეშე კი ინტელექტი ინტელექტი არ არის. ჩემი მასწავლებელი ასე ამბობდა: „გონება ძალაა, მაგრამ მრგძნობიარობა სასწაულია“. ასე, რომ მუსიკა დიადია, აუხსნელი და გაუგებარია, თუ როგორ ზემოქმედებს ის ადამიანის სულზე და ინტელექტზე. ჩემი გაგებით, მუსიკა თვითონაა სული. არ ვიცი, როგორ ავხსნა ეს. მაგრამ შეიძლება დავადგინოთ და განვასხვავოთ მუსიკის სხვადასხვა ტიპი, რადგან მუსიკის თითოეული სახე წარმოიშობა ადამიანის ტიპის შესაბამისად. მაგალითად, რატომ არის ევროპული მუსიკა პოლიფონიური, ხოლო ცენტრალურ აზიაში კი მონოფონიური? როცა ევროპაში ვატარებდი კონცერტებს, საკონცერტო დარბაზში ვიჯექი და ის აზრი დამეხდა, რომ პოლიფონიური მუსიკის საფეხური უკვე გავლილია, რომ პოლიფონიური მუსიკა პირველი ნაბიჯია მუსიკის წვდომის გზაზე. როცა ერთ ვიოლინოზე შესრულებული ჩვენი [ცენტრალური აზიის] კლასიკური ნაწარმოები მესმის, თითქოს მე ვავსებ იმას, რაც მესმის. ჩემს სულში მუსიკა პოლიფონიური ხდება. მაგალითად, მხოლოდ ერთ ვიოლინოზე შესრულებულ *Chol-i Iraq*-ს შეიძლება ახლდეს აკომპანემენტი დაირაზე (*dayra*) ან შესრულდეს დაირის გარეშე. მაგრამ როცა მესმის აპასიონატა, ან რეკვიემი, ან *Chol-i Iraq*-ი, ერთი და იგივე ხდება. ადამიანის სული ავსებს იმ ადგილებს, რომლებსაც შევსება სჭირდება, რადგან ამ [უზბეკი] ერისთვის პოლიფონია ის საფეხურია, რომელიც უკვე გადალახა, და ის სულის ნაწილია. როცა ნებისმიერ ინდივიდუალურ საკრავზე უკრავთ, სული ავსებს მას“.

უზბეკი ხალხური მუსიკოსის ამ „აღსარების“ მნიშვნელობის გადაჭარბებით შეფასება ძნელია. ეს არის ცოცხალი, შემოქმედებითი მონშობა იმისა, თუ როგორ გარდაიქმნება ტრადიციული მუსიკოსის სულში (ნაიკითხეთ „სმენაში“) ერთხმინი მუსიკა პოლიფონიურად!

დავუბრუნდეთ ჩვენს ჰიპოთეზას შინაგანი კონტრაპუნქტის ძალის, როგორც *Homo Musician*-ის შინაგანი სმენის სპეციფიკური აქტივობის შესახებ. მართალია, ეს არა რეალური, არამედ კვაზი-მუსიკალური კონტრაპუნქტია, მაგრამ ის „თავს ასალებს“ მუსიკალურ კონტრაპუნქტად – ის ხომ არც სიტყვიერია და არც ჟესტური და ჩვენ ის გვესმის, თუკი, ერთხელაც, შეგნებულად მივაყურადებთ საკუთარ თავს და „დავიჭერთ“ მის თვით-ჟღერადობას, მის თვით-აქტივობას, მის მუსიკალურ საზრისს.

ამ შინაგანი, პირობითად რომ ვთქვათ, „პოლიფონიურობის“ ფონზე უფრო იდუმალი

² ავტორის მიერ შექმნილი ნეოლოგიზმი. გამოყენებული სუფიქსი აღნიშნავს, უხეშად რომ ვთქვათ, „*Polyphonicus*“-ად ყოფნის მდგომარეობას.

³ Levin, Theodor. *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia* (and Queens, New York). Bloomington: Indiana University Press. 1996. P. 141.

პოლიფონია კი არაა, ან მონოდია, ანდა ლინეალურობა, როგორც აზროვნება, არამედ ერთხმიანობა, როგორც ფაქტურა. მე ვკითხულობ: არსებობს კი ის საერთოდ? როგორ ესმის „ერთხმიან“ Homo Musican-ს თავისი ერთხმიანობა? არის კი ის მისთვის ერთხმიანობა? (ნუ ავარიდებთ თავს ასეთ პროვოკაციულ შეკითხვებს – ისინი შეიძლება აზრისა და ექსპერიმენტის სტიმულატორი აღმოჩნდეს).

ჯერ კიდევ უამრავი რამაა ბუნდოვანი და ვერც დღევანდელ პირობებში გავცემთ პასუხს ყველა კანონზომიერად ნამოჭრილ შეკითხვას. ერთ რამეს აღვნიშნავ: კონტრაპუნქტის ესა თუ ის ტიპი ბუნებით ახასიათებს მუზიციურობით დაკავებულ ადამიანს.

მაა-ს საფუძველში, ფუნდამენტში შინაგანი სმენის სწორედ ის სასწაულია, რომლის წყალობითაც წარმოიშვა ფენომენი „ადამიანი, რომელმაც თავის თავს მოუსმინა“. ადამიანმა, რომელმაც მოუსმინა თავის თავს, საკუთარი განსაკუთრებულობის გაცნობიერება შეძლო – ესაა მისი უნარი დაეუფლოს მანამდე უცნობი მუსიკალური ბგერების ენას. ამიტომ, როცა ვსაუბრობთ იმაზე, რომ **მუსიკალური არსებობის კანონი – ეს არის თანაარსებობა**, უნდა გვახსოვდეს, რომ საუბარი ეხება არა მხოლოდ ადამიანის თანაარსებობას გარესამყაროსთან და თავის მოდგმასთან, არამედ აუცილებლად **საკუთარ შინაგან სამყაროსთანაც**, სადაც ორივე მუსიკალური სმენა – გარეგანიც და შინაგანიც – ჯადოსნურადაა გადახლართული შემოქმედებით თავდავიწყებაში ...

ნება მიბოძეთ, ჩემი გამოსვლა დავასრულო მონოდებით მკითხველისადმი – საგულდაგულოდ შეისწავლეთ არა მხოლოდ სხვები, არამედ საკუთარი თავიც – ეთნომუსიკოლოგები, რომლებიც მუზიციურობენ. პრობლემის გასაღები შეიძლება გაცილებით ახლოს აღმოჩნდეს, ვიდრე ვვარაუდობდით.

თარგმნა მარინა ამბოკაძე

POLYPHONY AND MONODY: KEYS TO THE PROBLEM?

1.

I am increasingly puzzled by the *coexistence* of different types of musical thinking. I stress it – the *thinking*, not specific musical forms, structures, etc. Apparently, humankind knows several different types of thinking, but in ethnomusicology, only two are usually debated: monodic (sometimes also called linear musical thinking) and polyphonic. If I'm not mistaken, there is a tendency to reduce all the diverse types of musical thinking to these two basic types, which, in my opinion, is unjustified. However, these two types in their real relationship—*coexistence*—bring up a lot of questions. Strange as it may seem (although it is strange only at first glance!), it is polyphonic thinking, with all the diversity of its multi-voiced manifestations, that is most obviously amenable to isolation and analysis. This is possible primarily due to its phenomenal concentration in the unique country of Georgia.

Everything changes as soon as we turn to the world of “monody” or “linearity,” which appears at a superficial first glance to be simpler. To begin with, monophony as such (as a texture) by no means automatically signifies that monodic thinking is taking place. Let us recall, for example, the indigenous cultures of the peoples of Siberia and the Far East, whose monophony has nothing to do with the classical forms of Eurasian monody (such as *makom*, *mugham*, *maqām*, *raga*, *dastgāh*, etc.). They belong to a special type of musical thinking, the generally accepted designation of which is not yet available. One feels more and more this lack of conceptual development of the varicolored forms of monophony as manifestations of various types of thinking. Sporadic instances of polyphony, being collected in different cultures, do not necessarily mean that these cultures actually have their own polyphonic thinking.

The musicological interpretation of the categories of monody and polyphony as special and independent categories is, in part, the consequence of studying established religious practices. This interpretation is not a reflection of how things were in archaic antiquity, but a reflection of a relatively recent stage in the history of music-making. An obvious exception is Georgia, in which polyphonic thinking is apparently primordial and innate, because it permeates all Georgian musical forms in all the branches and layers of its culture.

The international map of the spread of polyphony, compiled and explained by Dr. Joseph Jordania almost 30 years ago, shows fragments of various polyphonic forms, the *thought-key* to which is, in my opinion, again in Georgia.

There is nothing similar to the studies of Jordania in the area of monophonic cultures—except for the *negative map* of the international distribution of monophony, all those territories in which polyphony is not recorded at the moment. Monophonic forms have no single musical-mental key. The question is why? Apparently, because they represent various types of musical thinking.

The following is a series of theses and hypotheses which, perhaps, my respected colleagues will pick up and develop. The first ten relate to (ethno)musicology, the others—to a new discipline, which we will talk about later.

1. First of all, it is necessary to fundamentally distinguish between thinking and its specific structural manifestations—say, polyphony and multi-voiced; monody and single-voiced. Here we specify two types of thinking, polyphonic and monodic, and their practical application, some kind of multi-voiced or single-voiced texture (form).

2. In reality, all known forms of individual and collective music-making *coexist*. Usually this is seen in the coexistence of folk and professional forms of the music from an oral tradition, and later also the written liturgy.

3. Coexistence does not mean that one comes from the other. Researchers should put their emphasis on *thinking*, which manifests itself in two main forms: folkloric and professional (let's call them that for brevity's sake). Nevertheless, it is possible to raise the question of ethnic traditions that are *key* to understanding the essence of polyphony and monody as types of thinking (cf. thesis 7).

4. It is necessary to distinguish the professional forms that came in with religion and those that were developed without it.

5. It seems to me that monodic forms are later in terms of the historical *stage* in which they occurred as compared with polyphonic, but they are not derived from polyphonic forms. There is the polyphony of antiquity, and the polyphony of the so-called classical forms. There is no *monody* of antiquity, however. There is, perhaps, a folkloric monophony and professional monody.

6. Unity in thought does not permeate all cultures. For many cultures it is characteristic for there to be a gap between folkloric and professional genres, forms, and styles, which manifests itself both mentally and socially.

7. There is an extremely limited number of traditions in which there is evidence of both unity in thought and genre (functional) transitivity. I would say an example of such a tradition for polyphony and part-singing music is Georgia, and an example for monody and monophonic music is Armenia.

8. Neither single-voiced nor multi-voiced music “originated” as forms; polyphony and monody only “originated” “arose,” “formed” in the sense of becoming *thinking*.

9. In the musicological mentality, there is at times still a blatant kind of polyphony-centrism, often subconscious. According to this centrism, polyphony is not just good, but is a priori higher and better than monophony (just so, with a fatal substitution of concepts: better than *monophony*, rather than developed monody). Such primitive centrism also leads to the search for polyphony or its “traces” with the explicit goal of finding evidence of polyphonic thinking in monodic genres (this is exactly the same as the substitution of concepts: polyphonic *thinking*, and not sporadic idiosyncratic textural applications of *monodic* thinking).

10. There is but one key to world polyphony, taken in its entirety from archaic antiquity to the classical forms, and it is located in Georgia. There is no single key to world monody, for, most likely, there is no *world* monody. Coming from a later period in terms of history, monodic types are *therefore* most obviously differentiated by religion: Judaism (various Jewish traditions), Christianity (Greek, Armenian, Georgian, Southern Slavic traditions), Islam (Iranian, Arab, Turkish-Azerbaijani, Uzbek-Turkmen, Kazakh-Kyrgyz, Tajik-Afghan traditions), Hinduism (the raga, etc.), and Buddhism in its various traditions, etc. In all religions, as a general rule, the liturgical tradition in its original forms is monodic. The practice of church singing with a drone (*ison*) does not refute this. Christianity knows different forms, but only in Georgia polyphonic thinking and, I would say, polyphonic *behavior* is totally part-singing.

Ideally, collectively authored¹ “variations” on these ten musicological theses will show how deeply they are interrelated. By getting the discussion to the level of musical ways of thinking (certainly in the plural!) we can achieve a new orbit of understanding – on the one hand, about the independence of the ways of thinking, and on the other, their multi-vector mutual coordination within the framework of various cultural traditions. It remains to be seen whether such an *understanding* turns out to be a beginning and a pledge of true *mutual understanding*.

2.

Today I propose to expand the research field and consider this problem not only in the context of ethnomusicology, but also in the light of the *Anthropology of Musical Existence* (hereafter AME)—a special scientific discipline that I am currently developing, and have not yet introduced into scientific use.

It is clear that I cannot deal with the comprehensive characteristics of the AME in my current task. I must generally leave aside an elucidation of the “essential law” of the AME. I will point out only four initial premises for this discipline, as well as the potential usefulness of only one part of the multi-part definition of AME, since this part is related to the topic of the symposium.

First, the AME recognizes only the Person Making Music as its subject, that is, it doesn’t study every person, even a very musical one. This person’s Latin name is *Homo Musicans*. (Not to be confused with *Homo Musicus*!).

Second, the AME studies this person, this *Homo Musicans*, not in general, but only in the process of *music-making*, which has a broad meaning (taking the form of creativity, performance, professional listening, analysis, etc.). Accordingly, *Homo Musicans* is the “hero” of AME, the discipline’s main character.

Third, *Homo Musicans* becomes, paradoxically, a unique *model* of the entire AME. Each of us, musicians, in spite of all our linguistic, cultural, ethnic, racial, social and personal uniqueness, wherever and whenever we may be, is a model of all audible music. We are unique in the same universal “design,” so to speak.

And fourth, AME proceeds from the fact that music originated not as art, but as a mode of existence, as AME. *Music as art* is not identical with *music as existence*. Only the second is universal. This thesis is important to me in order to point out the eternal nature of this existential facet: music, today, with each of us, again and again emerges as a way of life, as a *modus vivendi*. Therefore, AME studies not antiquity, not the archaic, not history, but, so to speak, *constant* modernity, **constant here-and-now**. AME does not know history or geography—it is not a historical discipline in principle. True, it focuses on the issues of *embryology*, but not in the evolutionary sense of the word (like growth from an embryo to maturity), but in another sense: “**every person is a model of all music**.” It’s as though each *Homo Musicans* is programmed with all possibilities, including, for example, both polyphony and monody. Hence, there is no real evidence of a strict border between polyphony and monody. And, it simultaneously becomes quite obvious how that border was made rigid and *imposed* “from above” by us on the complicated world of the oral musical tradition, a world made complex in many respects by rules that we do not yet know.

Let us dwell on one of the constituent properties of *Homo Musicans*: the idiosyncrasy of the

¹ Note: “collectively authored” here means potentially created by a group of the author’s colleagues (e.g., in the future).

music-maker's hearing. Let us also think about hearing as an instrument of musical thinking. To paraphrase Descartes, I would say: *cogito mūsicē ergo sum*: "I think *musically*, therefore, I exist." The hearing of a music-maker is very active: for that person, *to hear* means to *co-intone*. The inner *musical counterpoint* of our existence is concentrated in the hearing. "I exist" means first of all "I am co-intoning." Co-intoning opens the way to any type of co-sound-making. Due to this, the contrast between monophony and polyphony seems to be erased from the inside. The deep openness of making sound together brought about through internal hearing can take many different forms. Therefore, AME *potentially knows* those types of musical thinking that are still unknown to ethnomusicology. And thanks to this "hidden knowledge," AME categorically does not accept the many possible "centrisms" (such as monody-centrism or polyphony-centrism).

From the point of view of AME, to hear oneself producing (by voice or instrument) musical tones, that is, articulating and intoning, means to **co-intone with oneself**, which means *already* to dwell in the musical action as a model of all possible complete musical actions.

So, in the center of AME is the **"person-hearing-oneself."** This is AME's model. A person in this model can be understood in two ways, both as a single musician, and as an imaginary human multitude, which hypothetically embraces the aggregate of music-making earthlings, for "[t]he entire succession of people is one person existing eternally" (Pyotr Chaadayev paraphrasing of Blaise Pascal, 1836).

Hearing yourself means, at a minimum, recognizing (1) the interval, (2) the line, and (3) the rhythm-tempo-image, that is, in fact, the *future* construction material for polyphony (multi-voiced), monody (monophony), and all other known or not yet known but likely textures of musical existence. How this potential unfolds in space and time, geographically and historically, is a question already beyond the scope of the AME.

The consequence of the exceptional creative capacity of Homo Musicans' internal hearing is the most curious phenomenon of each musician's potential "*polyphonic-ness*."² We all appear to be a kind of **Homo Polyphonicus in action**—if not in function, then at least in potential—at the moment when our internal hearing is active.

A polyphonic person, Homo Polyphonicus, can be a single musician with polyphonic thinking. I mean not the phenomenon of throat singing, which is known to all of you. I mean something else—namely, the fact that at the heart of the AME there is necessarily always *co-* and *re-*intoning. Due to this, **multi-voiced worlds live and in their own way are created invisibly within us**. I will give a strikingly vivid example of *polyphonic* co-intoning in Uzbek practice, which is traditionally *monodic*.

Below is a fragment of the "musical confession" of Abduhalik [*Abduxaliq*], a distinguished musician from the Uzbek city of Baysun. His story was recorded and published in an English translation by Theodor Levin, an American musicologist³.

"... music is consonant with man's soul, with intellect. And intellect without soul isn't intellect. My teacher had an expression: 'mind is power, but sensitivity is a miracle'. So music is great, inexplicable, incomprehensible in the way it works on the soul and intellect of man. In my

² A neologism created by the author. The suffix used indicates a state of being, so roughly "polyphonicity."

³ Levin, Theodor. *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia* (and Queens, New York). Bloomington: Indiana University Press. 1996. P. 141.

understanding, music is soul itself. I don't know how to explain it. But you can qualify and distinguish different types of music, because every kind of music arises according to types of people. For example, why is European music polyphonic and in Central Asia it's monophonic? When I was in England giving concerts, I sat in that concert hall and had the idea that maybe in Central Asia the stage of polyphonic music has already passed, that polyphonic music is the first step in the understanding of music. When I hear a single violin playing one of Central Asian classical pieces, it seems that I supplement what I hear. **The music becomes polyphonic in my soul.** For example, *Chol-i Iraq*, played only by a violin, maybe accompanied by a *dayra* or maybe without a *dayra*. But when I hear the Appassionata, or a Requiem, or *Chol-i Iraq*, it's one and the same. **A person's soul fills in the places that need to be filled in**, because for Uzbek nation, polyphony is a stage that's already been passed through, and it's a part of the soul. **When you play any individual instrument, the soul fills it out."**

The significance of this "confession" of the Uzbek folk musician is difficult to overestimate. This is a living, creative testimony of how monophonic music becomes polyphonic *in the soul* (read "in the hearing") of a traditional musician!

Let us return to our hypothesis about the strength of the internal counterpoint as a specific capacity of our internal hearing. Suppose it is not real, but a *quasi*-musical counterpoint, but it "pretends to be" musical—after all, it is not verbal and not gestural, and we hear it ourselves—if we suddenly *consciously* listen to ourselves and "catch" its self-sounding, its self-activeness, its musical meaning. In the light of this internal, figuratively speaking **polyphonic-ness**, the most mysterious thing is, however, not polyphony, not monody, and not linearity as thinking, but monophony—*single-voiced music as texture*. I ask: does it even exist? How does the "monophonic" Homo Musicans hear their own monophony? Is it monophony to them? (Let's not avoid such provocative questions: these questions may turn out to be thought- and experiment-provoking.)

There is still a lot that is unclear, and it is not within today's framework to try to answer all the questions that arise naturally. I would emphasize one thing: *this or that type of counterpoint is inherent in the music-maker by nature.*

In the foundation of the AME is the *miracle of inner hearing*, which allowed the phenomenon to emerge called "**person-hearing-onese**lf." The person who heard themselves could realize their own peculiarity—their ability to master the language of musical sounds, previously unknown to the world. Therefore, when we say that the **law of musical existence is coexistence**, we should remember that it is not only about the coexistence of a person with the outside world and with their own kind, but also necessarily with their *own* inner world, where both kinds of musical hearing, external and internal, are magically intertwined to the point of creative self-oblivion.

Let me finish my presentation with an appeal to all those present: carefully study not only others, but also yourselves, *musicologists making music*. The keys to solving the puzzle may be much closer than expected.

ტრანსილვანიის კარპატელები: მონოლიური მთავრი?

ისეთ მთიან რეგიონებში მცხოვრები ხალხების უმრავლესობას, როგორებიცაა ალპები, ბალკანეთი, კავკასია ან პირინეი, ძლიერი პოლიფონიური ტრადიციები აქვთ. ითვლებოდა, რომ პოლიფონია ტიპურია მთიანი ტერიტორიებისათვის. მრავალ შემთხვევაში სიმღერის ეს სტილი, ასევე, უკეთ იყო შენარჩუნებული მთიელთა მიერ. თუმცა, ყოველ შემთხვევაში, კარპატების ტრანსილვანიურ სექტორში (შიდა აღმოსავლეთი კარპატები, დასავლეთ რუმინული კარპატები და სამხრეთ კარპატები) მკვლევრებმა ტრადიციული ვოკალური ან ინსტრუმენტული პოლიფონიის სულ რამდენიმე ნიმუში ჩაინერეს. წარმოდგენილი სტატიის მიზანი იმის გარკვევაა, თუ როგორ და რატომ არის პოლიფონია გავრცელებული მხოლოდ კონკრეტულ ადგილებში. ამავე დროს, მაინტერესებს ასეთი კულტურული ფენომენის გავრცელება და არა აუცილებლად ეთნომუსიკოლოგიური მეთოდებით სიმღერისა და დაკვრის ტექნიკის ანალიზი. მამასადამე, წარმოდგენილი კვლევის მთავარი კითხვებია: რატომ არ აქვთ რუმინეთის კარპატელებს ძლიერი პოლიფონიური ტრადიცია? მოახდინა თუ არა გავლენა ამ ფაქტზე ისტორიულმა, ანთროპოლოგიურმა ან გეოგრაფიულმა ფაქტორებმა?

წინამდებარე კვლევა ძირითადად ფოკუსირებულია რეგიონზე, რომელსაც, საზოგადოდ, ტრანსილვანიას უწოდებენ (რუმ. *Ardeal*, *Transilvania*, უნგრ. *Erdély*, გერმ. *Siebenbürgen*)¹ და რომელიც ამჟამად რუმინეთს ეკუთვნის, რაც, ასევე, ნამდვილად საინტერესოა ანთროპოლოგიური კვლევისთვის. ტრანსილვანია მკვლევრის გულს იგებს თავისი მოსახლეობის მრავალფეროვნებით, რაც უამრავი არქაიზმის შენარჩუნებას უწყობს ხელს (Roșu, 2017a:14-16). ასევე, ეს რეგიონი საინტერესოა კონკრეტული კვლევისთვის მულტიკულტურალიზმის ან კულტურული ანკლავიზაციის² მკვეთრად გამოხატული შემთხვევებით და არა მხოლოდ თავისი გეოგრაფიული მრავალფეროვნებით.

ტრანსილვანიის მრავალ-კულტურული და მრავალ-ენობრივი ხასიათის მიუხედავად, შესაძლებელია აღმოვაჩინოთ რამდენიმე მთა-გორიანი რეგიონი, რომლებიც შეგვიძლია ნაკლებ „განვითარებულად“ განვიხილოთ დაბლობ რეგიონებთან შედარებით. ისეთმა რეგიონებმა, როგორებიცაა ტარა ოაშულუი, ტარა ლაპუშულუი, მარამურეში, ტინუტულ პადურენილორი, ტარა ბეიუშულუი (ცნობილია, ასევე, როგორც ბიჰორი) და ტარა მოტილორი, მეოცე საუკუნის ბოლომდე შეინარჩუნეს არა მხოლოდ ენის სპეციფიკური არქაული თვისებები, არამედ, ასევე, ძველი მელოდიური სტრუქტურებიც – როგორც ვოკალური, ისევე, ინსტრუმენტული (Bartók & Suchoff, 1967:15-25). ყველა ეს რეგიონი განლაგებულია კარპატებში ან მათ ახლოს და ძლიერი რუმინული უმრავლესობითაა დასახლებული. მეოცე საუკუნემდე როგორც გეოგრაფიულად, ზემოთ ნახსენები რე-

¹ ფართოდ გავრცელებული აზრით, ტრანსილვანია შედგება ყოფილი ტრანსილვანიის დიდი სამთავროსგან, ასევე, პარტიუმისგან (Partium), რომელსაც უწოდებენ „părțile ungurești” – „უნგრული ნაწილები“ და მარამურეშისგან (Maramureș).

² კულტურული ანკლავიზაცია შეიძლება აღმოვაჩინოთ სოციალურ ჯგუფებში/თემებში, რომლებიც, რამდენადაც შესაძლებელია, ეთნოაღმდეგობიან კულტურულ გაცვლას. ამ ფენომენების მთავარი ამოცანა რამდენიმე თავისებურებისა და სპეციფიკის შენარჩუნებაა. ზოგჯერ ასეთ თემებში მკვლევარი თავდაცვითი რეაქციასაც აწყდება ხოლმე.

გიონები, ასევე, კულტურული თვალსაზრისით, მიყრუებულ დასახლებებად იყო ცნობილი. ასეთი „კარპატული კულტურული ანკლავების“ იდენტიფიცირება ადვილია მათი საერთო საზიარო ნიშან-თვისებების წყალობით³.

ტრანსილვანიის კარპატების მთა-გორიანი რეგიონების მუსიკოლოგიურ ასპექტებთან დაკავშირებით, აქ გამოყენებული ინსტრუმენტების უმრავლესობა XIX საუკუნემდე ან XX საუკუნის პირველ ნახევრამდე დაკავშირებული იყო პასტორალურ სფეროსთან, მაგალითად ბუნებრივი საყვირები, როგორებიცაა ტრემბიტა/ტულნიკი, ფლეიტები, გუდასტირი (Roșu, 2017b:121). ამ რეგიონების მუსიკას, თითქმის გამონაკლისის გარეშე, ასრულებდნენ ადგილობრივი მცხოვრებლები და არა ბოშათა ანსამბლები, როგორც ეს დაბლობ რეგიონებში ხდებოდა (ibid:121). ამის მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ ტარა ოაშულუის და ტარა მოტილორის ინსტრუმენტული მუსიკა, რომელიც სრულდება ფლეიტასა და ვიოლინოზე. ორივე მათგანი მუსიკალური სტრუქტურების გაცილებით უფრო ადრინდელ ფენას წარმოგვიდგენს, ვიდრე მუსიკა, რომელსაც დაბლობ რეგიონებში ბოშათა ანსამბლები ასრულებენ. ტრანსილვანიის მთა-გორიან რეგიონებში, ასევე, შეიძლება შეგვხვდეს რამდენიმე უნივერსალური ელემენტი, რომლებიც მიეკუთვნება კარპატულ მემკვიდრეობას. ამ მიმართებით, შეიძლება ვახსენოთ: ძველი ვოკალური სასიმღერო ტექნიკები, როგორებიცაა „împuritură“ ტარა ოაშულუიდან (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006) და „hore cu noduri“ ტარა ლაპუშულუიდან (Bartók & Suchoff, 1967:37), ტულნიკური⁴ სიგნალები ტარა მოტილორიდან და ინსტრუმენტული მუსიკა ტარა ბეიუშულუიდან, რომელიც სრულდება „hid'ed'e cu gîrnă“-ზე⁵ – ვიოლინო-საყვირზე.

2. მოუწესრიგებელი და შემთხვევითი პოლიფონია ტრანსილვანიის კარპატებში

ტრადიციული მუსიკა ტრანსილვანიაში ძირითადად, მონოდიურია. თუმცა, შესაძლებელია იმ იშვიათი შემთხვევების დადგენაც, როცა ამ რეგიონში პოლიფონიას ვხვდებით. პირველ ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ ჰიმნები. მიუხედავად იმისა, რომ რუმინულ ჰიმნებს, ჩვეულებრივ, მონოფონიურად მღერიან, რამდენიმე გამონაკლისი მაინც გვხვდება. ტრანსილვანიის ზოგიერთ რეგიონში (ასევე, რუმინეთის სხვა პროვინციებშიც) ყმანვილების ჯგუფის მიერ შესრულებული რეპერტუარი მოიცავს რამდენიმე ჰიმნს, რომლებიც ანტიფონურად სრულდება (Kahl & Roșu, 2016:195-240). ბოლო წლებში ჩანასახოვანი პოლიფონიის ეს ფორმა ქრება, რადგან ახალგაზრდა თაობამ ძველმოდურად ჩათვალა და უარი თქვა მასზე.

პოლიფონიის სხვა ტიპი, ამჯერად ინსტრუმენტული, დაადგინა ეთნომუსიკოლოგმა სპერანტა რადულესკუმ (Speranța Rădulescu) საველე კვლევის ჩატარებისას. გამიზნული პოლიფონიის ამ ფორმას, რომელსაც მოუწესრიგებელი პოლიფონია დაარქვა, ის სამ ათეულ წელზე მეტხანს აკვირდებოდა. (Rădulescu, 2015:1). ეს მოვლენა არ არის ძალიან

³ ასეთი რეგიონები საუკუნობით ინარჩუნებდა გარკვეულ დამოუკიდებლობას ცენტრალური პოლიტიკური ძალისგან. იმის გამო, რომ მთიელებს განსაკუთრებული უფლებები ჰქონდათ, მეოცე საუკუნემდე მთებში შეხვდებოდიან თითქმის ყველა წარჩინებულ გვარს ანდა ნებისმიერ კარგად ჩამოყალიბებულ პოლიტიკურ თუ ადმინისტრაციულ ინსტიტუტს. ასეთ პირობებში ადრეული კაპიტალისტური სტრუქტურები ვერ განვითარდებოდა. ასე რომ, უამრავი თემი ავტოკრატული იყო.

⁴ ტულნიკი არის ბუნებრივი საყვირების სახე, რომელიც დამზადებულია მხოლოდ ხისგან და არ აქვს სატუჩე. გავრცელებულია მხოლოდ ტარა მოტილორში, მასზე მხოლოდ მოტის წარმომადგენლები უკრავენ, როგორც ქალები, ასევე, მამაკაცები (Georgescu 1987:40).

⁵ ვიოლინო-საყვირი სტროპის ვიოლინოს მსგავსია. ეს სიმებიანი საკრავია, რომელიც მექანიკურად არის გაძლიერებული ლითონის რეზონატორით და მის კორპუსზე დამაგრებული რქით. ეს ინსტრუმენტი ბიჰორის რეგიონში შეიტანეს პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, დაახლოებით იმ პერიოდში, როცა გუდასტირის პოპულარობა შემცირდა.

გავრცელებული და გვხვდება მუსიკოსების უფრო დიდ ჯგუფებში დღევანდელი რუმინეთის სრულიად განსხვავებულ რეგიონებში⁶. ჩამოთვლილი ადგილებიდან მხოლოდ ერთია კარპატული. ასევე, მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ მოუწესრიგებელი პოლიფონია გვხვდება მხოლოდ რიტუალში ან სხვადასხვა თავისუფალი რიტმის მქონე ნელი ტემპის ნაწარმოებში და მას „მიმართება აქვს კონკრეტულ მუსიკალურ ესთეტიკასთან, რომელიც ერთდროულად აფასებს დროს, სივრცეს, ბგერის გაჯერებულობასა და ნაწარმოების ვარიაციების პოტენციალს“ (Rădulescu, 2015:3).

რუმინულ ტრადიციულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში შეიძლება, ასევე, დავადგინოთ შემთხვევითი პოლიფონიები⁷ ან ხელოვნურად შექმნილი პოლიფონიები. ინსტრუმენტული პოლიფონიის ერთ-ერთი იშვიათი მაგალითი შეიძლება მოისმინოთ ტარა მოტილოსის ტულნიკის ზოგიერთი ანსამბლის შესრულებით. ტრადიციულად, ტულნიკზე შემსრულებლები ამ ინსტრუმენტს იყენებდნენ, როგორც სასიგნალოს და ცალკე ასრულებდნენ სიგნალებს (რუმ. „chemări“). რალაც პერიოდში გაჩნდა მეტოქეობა, განსაკუთრებით გოგონებსა და ქალებს შორის, ვინ უფრო დახვეწილ და შემკობილ სიგნალს შეასრულებდა⁸. ამ მიმართებით, ტულნიკზე შემსრულებლებს ერთად დაკვრის შესაძლებლობა მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში ჰქონდათ, როგორიცაა მთა გაინას⁹ ან მთა კალინეასას¹⁰ დღესასწაულები. მიუხედავად იმისა, რომ მახვილი კეთდებოდა სოლო შესრულებაზე, სიგნალების ფინალურ ნაწილში შემთხვევითი პოლიფონიებიც შეიძლება გამოჩენილიყო. შესრულების შეცდომები და ინსტრუმენტების განსხვავებული ზომები წარმოშობდა ასეთ პოლიფონიურ ფრაგმენტებს. შესაძლებელია, რომ იშვიათად, ასეთი შემთხვევითი პოლიფონიები ნელ-ნელა გამიზნულ პოლიფონიებად გარდაიქმნებოდა. ინფორმანტებმა, რომლებსაც შევხვდი ტარა მოტილორის სოფლებში სავსე კვლევის დროს, მხოლოდ ერთი ასეთი შემთხვევა ახსენეს. მოტის ზოგიერთ ნაწარმადგენელს ვიდრამში ჯერ კიდევ ახსოვს, რომ ომთაშორის პერიოდში ვიდრას, მარიოარას და იოასანას ტულნიკზე საუკეთესო შემსრულებელი ქალები ამ ინსტრუმენტზე დაკვრისას იყენებდნენ რალაც სახის გამიზნულ პოლიფონიას¹¹. თუმცა ტულნიკზე პოლიფონიური შესრულების ხერხი მხოლოდ ვიტრასა და კამპენიში გვხვდება¹². ინტერპრეტაციის ეს ხერხი დასავლური მუსიკის ინსტრუმენტული პოლიფონიის იმიტირება იყო და ის, ამასთანავე, ხელოვნურად შეიტანეს სოფელ ვიდრამში. კომუნიტურმა ხელმძღვანელობამ, თავის მხრივ, მხარი დაუჭირა ასეთ მცდელობებს. ამგვარად, ხალხური ანსამბლების ჩამოყალიბება (რუმ. *ansambluri folclorice, ansambluri populare*) იყო მხოლოდ ერთ-ერთი იმ

⁶ კვლევა ჩატარდა შემდეგ ადგილებში: მოლდოვეთი – ზეცე პრაჯინი, ბანათი – ლაპუშნიცუ მარე, ჰოტინი-მარამურეში.

⁷ ასეთი შემთხვევები გვხვდება ტარა ოაშულუში ფლეიტაზე შესრულებისას.

⁸ ეთნოფორი მარიანა გლეგორი (ტოლუტი), დაბ. 1947, სოფ. სეგაი, ვიდრას თემი, ალბას შტატი, ცხოვრობს ქალაქ კამპენიში, ალბას შტატი, რუმინეთი. ეთნოფორი მარია ნიკოლა, დაბ. 1941, სოფ. ფარისეტი, ჰორეას თემი, ალბას შტატი, რუმინეთი.

⁹ მთა გაინა არის ადგილი, სადაც ყოველწლიურად წმინდა ელიას დღესასწაულის დროს ტარდება საპატარძლოების ბაზრობა. წარსულში ასეთი დღესასწაულის დროს დაუქორწინებელი ახალგაზრდების ქორწილები იგეგმებოდა.

¹⁰ მთა კალინეასა ეკუთვნის მოტების სოფელ კალინეასას და განლაგებულია სამი შტატისა და ეთნოგრაფიული რეგიონის გადაკვეთაზე. ამ ადგილზე, ყოველწლიურად, პეტრე-პავლობის დღესასწაულის დროს, ტრადიციული ბაზრობა იმართებოდა.

¹¹ ეთნოფორი მარიანა გლეგორი (ტოლუტი), დაბ. 1947, სოფ. სეგაი, ვიდრას თემი, ალბას შტატი, ცხოვრობს ქალაქ კამპენიში, ალბას შტატი, რუმინეთი.

¹² პოლიფონია უცნობია ტარა მოტილორის სხვა სოფლების ტულნიკზე შემსრულებლებისთვის.

უამრავ ღონისძიებას შორის, რომელთა მეშვეობითაც კომუნისტური რეჟიმი ფოლკლორს პროპაგანდისტული მიზნებით იყენებდა. ამ მოქმედებების მთავარი მიზანი იყო ფოლკლორი უფრო სანახაობრივი გამხდარიყო ახლად წარმოშობილი ურბანული კლასისთვის, რომელიც, ძირითადად, სოფლის რეგიონებიდან ჩამოსული ადამიანებისგან შედგებოდა.

თუმცა მთავარი პოლიფონიური ვოკალური ტრადიციები შეიძლება აღმოჩნდეს რუმინეთში, მაგრამ არა რუმინელებს შორის. რუმინეთში ჩემს მიერ ჩატარებული სავსე კვლევებისას რამდენიმე ეთნიკური ჯგუფი აღმოვაჩინე, რომლებსაც შენარჩუნებული ჰქონდათ ტრადიციული ვოკალური პოლიფონიები. უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა ეს თემი არა-კარპატული იყო. ძლიერი პოლიფონიური ტრადიციები შეიძლება ჯერ კიდევ აღმოვაჩინოთ სტაროვერ ლიპოვანებსა¹³ და დობრუჯელ არომანიანებს¹⁴ შორის; ასევე, ტრანსილვანიაში, სატუ მარეს შვაბებში¹⁵ (გერმ. *Sathmarer Schwaben*)¹⁶, ან პროტესტანტ უნგრელებს შორის მურემის შტატის კეუაშიდან (უნგ. *Szászácásavas*). ნახსენები უმცირესობების უმრავლესობამ ყველა ეს პოლიფონია, ბოლო სამი საუკუნის განმავლობაში, საკუთარი მშობლიური რეგიონებიდან შემოიტანა დღევანდელი რუმინეთის ტერიტორიაზე. გამონაკლისს მურემის შტატის შემთხვევა წარმოადგენს. კეუაშის სოფლის უნგრელებმა, ბოლო საუკუნეებში, თავისი საკუთარი ინიციატივით დაიწყეს მათ რეპერტუარში შემავალი ტრადიციული სიმღერების პოლიფონიური სტილით შესრულება. აქ, ნამდვილად შეინიშნება პოლიფონიური რელიგიური სიმღერების გავლენა (Roșu, 2017a:171).

3. ფაქტორები, რომლებმაც ხელი შეუშალეს ტრანსილვანიის კარპატებში ძლიერი პოლიფონიური კულტურის წარმოშობას

მიუხედავად იმისა, რომ კარპატელები, რომლებიც ამჟამინდელი რუმინეთის ტერიტორიაზე ცხოვრობენ, ყველა მხრიდან (ბალკანები, დასავლეთ ევროპა, აღმოსავლეთ სლავური სამყარო) მძლავრი პოლიფონიური კულტურებით არიან გარშემორტყმული, რუმინული და უნგრული (Tari, 2015:75-93) ტრადიციული მუსიკა, ძირითადად, მონოფონიურია. ასე, რომ საკითხავია, რა ფაქტორებმა განაპირობა პოლიფონიის წარმოშობა ან მისი ნაკლებობა ტრანსილვანიის კარპატების შემთხვევაში?

პირველ ყოვლისა, რამდენიმე საკითხი ისტორიასა და საარსებო გარემოსთანაა დაკავშირებული. შეიძლება ითქვას, რომ კარპატების მთიანეთში მოსახლეობა მხოლოდ XV და XVI საუკუნეებში გაჩნდა ისე, რომ არ დასტურდება უწყვეტობა ანტიკურობის დროინ-

¹³ ლიპოვანები დობრუჯაში რუსეთიდან XVIII საუკუნეში ჩავიდნენ. მათ არ მიიღეს პარტიარქ ნიკონის მიერ 1652 წელს ჩატარებული რეფორმები, რომლებიც ძველ რუსულ მართლმადიდებლურ რწმენას ეხებოდა. როგორც რუსული მართლმადიდებლური ეკლესიისგან განდგომილებს, მათ მუდმივად სდევნიდნენ. საბოლოოდ, მათ დატოვეს ქვეყანა, რათა შეძლებოდათ, ღვთისმსახურება ძველებური წესების შესაბამისად შეესრულებინათ.

¹⁴ არომანიანები წარმოადგენენ ბალკანეთის მკვიდრ რომანული ეთნიკურ ჯგუფს. ისინი ცხოვრობენ ჩრდილო და ცენტრალურ საბერძნეთში, მაკედონიის რესპუბლიკაში, სამხრეთ და ცენტრალურ ალბანეთში. არომანული შედის რომანული ენების ჯგუფში, ჰგავს რუმინულს (ზოგჯერ მას რუმინულის დიალექტად განიხილავენ). პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ რუმინეთის ხელისუფლებამ არომანების კოლონიზება მოახდინა დობრუჯაში (იხილეთ Kahl, 2009:31-55).

¹⁵ სატუ მარეს შვაბების კოლონიზება XVIII და XIX საუკუნეებში კარეის რეგიონში მოახდინა კარდიის წარჩინებულმა გვარმა ზედა შვაბიის, ამჟამინდელი ბადენ ვიუტემბერგის რეგიონამდე. (Roșu, 2016:236-251).

¹⁶ „სიმღერა, ჩვეულებრივ, ასე სრულდება: წამყვანი მომღერალი იწყებს და დროის გარკვეული მონაკვეთის შემდეგ გუნდი ყვება მეორე ხმით, რომელიც მისდევს ტერციებითა და კვინტებით (არასოდეს – სექსტებით).“ (Moser, 1937:141).

დელ მკვიდრ მოსახლეობასთან (Roşu, 2017b:120). თუმცა რუმინული სოფლები ტარა ოა-შულუიდან, მარამურეშიდან, ტარა ლაპუშულუიდან თუ ტარა ბეიშულუიდან ნახსენებია უდრო ადრეულ დოკუმენტებში (XIII–XV საუკუნეების) (Velcea, 1964; Borovszky, 1908; Bélay, 1943). ორივე შემთხვევაში მკვლევარს არ აქვს ზუსტი ინფორაცია, თუ რა ტრადიციული მუსიკა ჟღერდა ასეთ კარპატულ კულტურულ ანკლავებში XVIII საუკუნემდე. ამდენად, აშკარაა, რომ ამ შემთხვევაში, მთები არ წარმოადგენს თავშესაფარს უფრო ძველი ტრადიციისათვის, რომელიც დაბლობში შუასაუკუნეების დადგომამდე დაიკარგა.

მეორე მნიშვნელოვანი ფაქტი ისაა, რომ ზემოთ ნახსენებ რეგიონებში მცხოვრები რუმინელები მართლმადიდებლები იყვნენ. მოგვიანებით მათმა ნაწილმა ბერძნული კათოლიკური რწმენა მიიღო. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მართლმადიდებლობა ტრანსილვანიაში არ იყო ინსტიტუციონალიზებული როგორც სხვა ქვეყნებში, რადგან ჩვენს დრომდე მას ჰქონდა შემწყნარებელი და ერეტიკული რელიგიის სტატუსი (Pop, 2001:280-296). ტრანსილვანიური რელიგიების აღიარებული ჯგუფიდან გამორიცხული რუმინული მართლმადიდებლობა არსებობდა „ხალხური, გლეხური ეკლესიის დონეზე, რომლის მღვდლებიც არც სოციალურად და არც ზნეობრივი თვალსაზრისით არ განსხვავდებოდნენ მრევლისაგან“ (Bernath, 1994:92). სოფლური სამყაროს მიმართ იგივე ვითარება შეიმჩნეოდა ბერძნული კათოლიკური ეკლესიის შემთხვევაშიც XX საუკუნემდე, თუმცა ქალაქებში მდგომარეობა გაცილებით უკეთესი იყო. ეს რეალობა ასახულია, ასევე, ტრანსილვანიურ მართლმადიდებლურ და ბერძნულ კათოლიკურ საეკლესიო მუსიკაში. ადგილობრივი ვარიანტები, ფოლკლორის გავლენით, მნიშვნელოვნად განსხვავდება ბიზანტიური მოდელისაგან, თუმცა, ასევე, დასავლური არხებით შემოშვალვი გავლენის გამოც. ასეთ კონტექსტში, მართლმადიდებლური და ბერძნული კათოლიკური ეკლესიები, პოლიფონიის ასპექტით, ვერ მოახდენდნენ გავლენას ტრადიციულ რუმინულ მუსიკაზე, როგორც ეს, მაგალითად, მოხდა დასავლეთ ევროპაში. თვითონ პოლიფონია, ზოგიერთ ქალაქურ ტრანსილვანიურ საეკლესიო მრევლში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გუნდების ჩამოყალიბების შედეგად შემოვიდა (Moldoveanu, 2010:4).

შეიძლება დავასკვნათ, რომ კარპატულ რუმინულ ტრადიციულ მუსიკაში ძლიერი პოლიფონიის ნაკლებობა აიხსნება უფრო ძველი, მემკვიდრეობით მიღებული ტრადიციის არარსებობით. ამ მიმართებით, კიდევაც თუ დავუშვებთ, რომ ასეთი ტრადიციული პოლიფონია არსებობდა ანტიკურობაში, ის შუა საუკუნეებში უკვე აღარ ფიქსირდება ტრანსილვანიურ რუმინელებს შორის. არც ისაა უმნიშვნელო, რომ ზოგიერთმა ისტორიულმა, კულტურულმა და პოლიტიკურმა ფაქტორმა საუკუნეთა მანძილზე ხელი შეუშალა ძლიერი პოლიფონიური ტრადიციის წარმოშობას ამ რეგიონში.

თარგმნა მარინა ამბოკაძემ

THE TRANSYLVANIAN CARPATHIANS: THE MONODICAL MOUNTAINS?

Many of the populations of mountain regions, such as Alps, Balkans, Caucasus or Pyrenees, have strong polyphonic traditions. Polyphony was considered to be something typical for the mountain areas. In many situations, this way of singing has been also better preserved by the mountaineers. However, at least in the Transylvanian sector of the Carpathians (Inner Eastern Carpathians, Western Romanian Carpathians and Southern Carpathians) the researchers recorded only few cases of traditional vocal or instrumental polyphony. The aim of the present article is to look at how and why polyphony is spread over only in specific areas. In the same time, I was interested in the distribution of such a cultural phenomenon, not necessarily to analyze the singing and playing techniques using ethnomusicological methods. Therefore, the main questions of this research are: Why did not have the Romanian Carpathians a strong polyphonic tradition? Is this fact influenced by historical, anthropological or geographical factors?

The present study is focused mostly on the region, generally called Transylvania (Rom. *Ardeal*, *Transilvania* Hun. *Erdély*, Germ. *Siebenbürgen*)¹, which belongs, currently, to Romania. It also represents a genuine point of interest for the anthropological research. Transylvania wins the researcher over through the diversity of its populations, that foster numerous archaisms (Roșu, 2017a:14-16). Also, this region is interesting for a case of study because of its pronounced phenomena of multiculturalism or cultural enclavisation², not at least because of its geographical variety.

Despite of the well-known multicultural and multilingual character of Transylvania, one can find several hill and mountain regions that can be considered less “developed” in comparison with the lowlands. Areas as Țara Oașului, Țara Lăpușului, Maramureș, Ținutul Pădurenilor, Țara Beiușului (also known as Bihor) and Țara Moților maintained, until the late 20th century, not only specific archaic features in language, but also old melodic structures- both vocal and instrumental (Bartók & Suchoff, 1967:15-25). All of these areas are situated in the Carpathians or in their proximity and are inhabited by a strong Romanian majority. The above-mentioned regions were known, until the 20th century, as remoted places both geographically and culturally. Such “Carpathian cultural enclaves” can be easily identified because of their common shared features.³

Concerning the musicological aspects of the Carpathian hill and highland regions from Transylvania, it can be observed that, in comparison with the lowlands, most of the instruments played

¹ Transylvania is composed, in an extended sense, from the former Grand Principality of Transylvania, also Partium, called “părțile ungurești” – “the Hungarian parts” and Maramureș.

² The cultural enclavisation can be found at social groups/communities that refuse, as much as possible, to realize cultural exchanges. The main goal of these phenomena is to preserve several specificities and particularities. Sometimes the researcher can observe a defensive behavior in such communities.

³ Such areas maintained during the centuries a kind of autonomy against the political central power. Because the mountaineers had special rights, in mountains there were almost any noble families or any well-organized political or administrative institutions, until the 20th century. In such conditions early capitalist structures couldn't be developed. So, lot of communities remained almost autarchic.

here were associated, until the 19th or the first part of 20th century, with the pastoral sphere: natural trumpets as trembita/tulnic, flutes, bagpipes (Roșu, 2017b:121). With almost no exception, the music from these areas was played by the local population, not by Gypsy ensembles as in the lowlands. (Ibid:121) Such examples can be the instrumental music from Țara Oașului and Țara Moților played at flute and fiddle. Both of them represent a much older layer of musical structures than those one played by the Gypsy ensembles in the lowlands. In the Transylvanian hill and mountain areas one can also find several unique elements that belong to the Carpathian cultural heritage. In this respect it can be mentioned: old vocal singing techniques as the „tâpăritură” from Țara Oașului (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006) and the „hore cu noduri” (Bartók&Suchoff, 1967:37), from Țara Lăpușului, the tulnic⁴ signals from Țara Moților and the instrumental music from Țara Beiușului played at „hid’ed’e cu gornă”⁵- horn violin.

2. Disordered and Accidental Polyphony in the Transylvanian Carpathians

The traditional music from Transylvania is mostly monodic. However, it can be identified rare situations when forms of polyphony occur in this region. First of all, one should mention the carols. Even if usually the Romanian carols used to be sung in a monophonic way one can observe several exceptions. In some regions of Transylvania (but also in other provinces of Romania) the repertoire sung by the group of lads contains several carols that are interpreted in an antiphonic way (Kahl&Roșu, 2016:195-240). In the last years this form of incipient polyphony started to vanish because the younger generation reject it and consider it to be old-fashioned.

Another type of polyphony, this time an instrumental one, was identified by the ethnomusicologist Speranța Rădulescu during her field researches. She observed this form of deliberate polyphony, called by her *disordered polyphony*, for more than three decades. (Rădulescu, 2015:1) The phenomenon is not a well spread one and it occurs at larger groups of musicians in very different regions of today’s Romania.⁶ Only one of the mentioned places is a Carpathian one. It is also important to mention that the disordered polyphony appears only in ritual or occasional slow pieces in free rhythm and it “pertains to a particular musical esthetics that values time, space, sound density, and the variational potential of the pieces all at the same time” (Rădulescu, 2015:3).

One can identify in the Romanian traditional instrumental music also cases of *accidental polyphonies*⁷ or artificially created ones. One of such rare examples of instrumental polyphony can be heard at some of the tulnic ensembles from Țara Moților. Traditionally, the tulnic players used this instrument only as a signalizing one and they played the signals (Rom. „chemări”) separately. In time, a competition emerged especially among the girls and the women, who tried to play more sophisticated and ornamented signals.⁸ In this respect, the tulnic players had the occasion to play

⁴ The tulnic is a variety of the natural trumpets, built only from wood and without a mouth piece. It can be found exclusively in Țara Moților and it is played only by the Moți, both men and women. (See Georgescu 1987:40)

⁵ The horn-violin is similar to the Stroh violin. It is a stringed instrument that is mechanically amplified by a metal resonator and a horn that are attached on its body. The instrument was introduced in the Bihor area only after the First World War, approximatively in the same period when the bagpipe started to lose ground.

⁶ Zece Prăjini – Moldova, Lăpușnicu Mare – Banat, Hoteni- Maramureș are the investigated places.

⁷ Such situations could be found at the and flute players in Țara Oașului.

⁸ Informant Mariana Gligor (a Toluți), born in 1947, Segaj hamlet, Vidra commune, Alba County residing in Câmpeni town, Alba county, Romania. Informant Maria Nicola, born in 1941, Fericeț hamlet, Horea commune,

together only at special events as the feast from Mount Găina⁹ or Mount Călineasa¹⁰. Despite that the emphasize was putted on the soloistic way of playing, it may occur accidental polyphonies at the final parts of the signals. Errors of playing and the different size of the instruments generated such polyphonic fragments. It is possible that in very few cases such accidental polyphonies were transformed slowly into deliberate ones. The informants I have met, during the field researches carried out in the hamlets of Țara Moșilor, mentioned only such one case. Some moși people from Vidra still remember that in the interwar period the best women tulnic players from Vidra, Mărioara and Iosana, used to play this instrument using a kind of deliberate polyphony.¹¹ Although, the polyphonically way of playing at the tulnic can be found only in Vidra and Cămpeni.¹² Such a way of interpretation imitated the instrumental polyphony from the Western music and it was also artificially introduced in the Vidra village. The Communist authorities, in their turn, sustained this kind of attempts. Thus, the establishment of the folk ensembles (Rom. *ansambluri folclorice, ansambluri populare*) was only one of the numerous measures taken by the Communist regime to use the folklore in propaganda. The main purpose of these actions was to make the folklore more spectacular for the taste of the newly born urban class, which mostly came from rural regions.

Thought, major polyphonic vocal traditions can be found in Romania, but not among the Romanians. During the field researches led by myself in Romania, I found several ethnic groups that kept traditional vocal polyphonies. Worthy to mention is that all of these communities are non-Carpathian. Strong polyphonic traditions can be still found at the Old Believer Lipovans¹³ and at the Aromanians¹⁴ from Dobruja; but also, in Transylvania, at the Satu Mare Swabians¹⁵ (germ. *Sathmarer Schwaben*)¹⁶ or the Protestant Hungarians from Ceuaș (Hung. *Szászácásavas*), Mureș County. Most of the mentioned minorities brought all of these polyphonies from their originating regions, during the last three centuries, in today's territory of Romania. An exception is case from Mureș County. The Hungarians of the Ceuaș village started, during the last centuries, from their

Alba County, Romania.

⁹ The Mount Găina is the place where the Maiden Fair is held annually around the feast of Saint Elijah. In the older times with such an occasion were arranged weddings for the unmarried youth.

¹⁰ The Călineasa Mount is belonging to the moși village Gârda de Sus and is situated at the intersection of three counties and ethnographic areas. In this place was held annually a traditional fair around the feast of Saint Peter and Paul.

¹¹ Informant Mariana Gligor (a Toluți), born in 1947, Segaj hamlet, Vidra commune, Alba County residing in Cămpeni town, Alba county, Romania.

¹² The polyphony is unknown for the tulnic players from other hamlets of Țara Moșilor.

¹³ The Lipovans emigrated to Dobruja from Russia in the 18th century. They refused to accept the reforms undertaken by the Patriarch Nikon, in 1652, to the old Russian Orthodox faith. As dissenters of the Russian Orthodox Church they were constantly persecuted. Finally they decided to emigrate with the purpose to keep their old way of worshipping.

¹⁴ The Aromanians are a Romance ethnic group native to the Balkans. They are living in northern and central Greece, Republic of Macedonia, southern and central Albania. The Aromanian is a Romance language similar to the Romanian (sometimes considered as a dialect of the Romanian language). After the First World War groups of Aromanians were colonized by the Romanian authorities in Dobruja. (See Kahl 2009:31-55)

¹⁵ The Satu Mare Swabians were colonized in Carei region by the Károlyi noble familii, during the 18th and 19th centuries, from the Upper Swabia region of today's Baden Württemberg. (Roșu 2016:236-251)

¹⁶ "Der Gesang geht zumeist so vor sich, daß ein Vorsänger anstimmt und der Chor nach ein oder zwei Tachten mit einer zweiten Stimme einsetzt, die sich in Terzen und Quinten (nie in Sexten) bewegt." (Moser 1937:141).

own initiative, to sing the traditional songs from their repertoire in a polyphonic way. Definitely, one can observe here the influence of the polyphonic religious songs (Roşu 2017a:171).

3. Factors that Prevented the Occurrence of a Strong Polyphonic Culture in Transylvanian Carpathians

Even if the Carpathians, situated on today's Romanian territory, are surrounded by strong polyphonic cultures from all the directions (Balkans, Western Europe, Eastern Slavic world) the Romanian and Hungarian (Tari, 2015:75-93) traditional music is mostly monophonic. So, which are the factors that conditioned the emergence or the lack of polyphony in the case of the Carpathians situated in Transylvania?

First of all, there are some issues related with the history and the inhabitance. It can be observed that the Carpathian Highlands were (re)populated only in 15th and 16th centuries without being provable a continuity with indigenous population from the Antiquity (Roşu, 2017b:120). Although, the Romanian villages from Țara Oașului, Maramureș, Țara Lăpușului or Țara Beiușului are mentioned in earlier documents (13th-15th centuries) (Velcea, 1964; Borovszky, 1908; Bélay, 1943). In both cases the researcher is confronted with the absence of the accurate information regarding the traditional music played in such Carpathian cultural enclaves before the 18th century. So, it is obvious that in this case the mountains could not represent a refuge place for an older tradition which disappeared in the lowlands, before the Middle Ages.

Another important fact is that the Romanians from the above-mentioned regions were Orthodox and latter, part of them, became Greek Catholics. One should take into consideration that the Orthodoxy in Transylvania was not as institutionalized as it was in other countries, since, up to the pre-modern period, it had the statute of a tolerated and "schismatic" religion (Pop, 2001:280-296). Excluded from the group of the acknowledged Transylvanian religions, the Romanian Orthodoxy subsisted "at the level of a folk, peasant church, whose priests differed neither socially, nor from the point of view of morality from the mass of the believers" (Bernath, 1994:92). The same situation can be notice in the case of Greek Catholic Church, before the 20th century, regarding the rural world, but with a much better situation in the urban area. Such realities are reflected also in the Transylvanian Orthodox and Greek Catholic church music. The local variants diverged in a significative manner from the Byzantine pattern, due to the confluence with the folklore, but also to influences coming through Occidental channels. In such a context, the Orthodox and Greek Catholic Churches could not have an influence regarding polyphony on the traditional Romanian music, as it happened, for example, in the Western Europe. The polyphony itself appeared, in few urban Transylvanian church parishes, once with the establishment of the choirs, during the second part of the 19th century (Moldoveanu, 2010:4).

It can be concluded that lack of a strong polyphony in the Carpathian Romanian traditional music can be explained due to an absence of an older inherited tradition. In this respect even if one can presume that such a traditional polyphony existed in Antiquity, this has not been passed over, under any circumstances, to the Transylvanian Romanians in the Middle Ages. Not at least, some historical, cultural and political factors prevented, during the centuries, the occurrence of a strong polyphonic tradition in the studied area.

References

- Bachmann-Geiser, Brigitte. (1999). *Das Alphorn: vom Lock- zum Rockinstrument*. Bern, Wien.
- Bartók, Béla. (1913). *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)*. București: Socec & Comp.
- Bartók, Béla and Suchoff, Benjamin (ed.). (1967). *Rumanian Folk Music*. vol. 1 and 2. Hague: Martinus Nijhoff.
- Bernath, Mathias. (1994). *Habsburgii și începuturile formării națiunii române* (translated by Mariolina Wolf), Editura Dacia, Cluj.
- Borovszky, Samu. (1908). *Szatmár Vármegye*. Budapest: Országos Monográfia Társaság.
- Bélay, Vilmos. (1943). *Máramaros megye tarsádalma és nemzetiségei*. Budapest: Sylvester Nyomda.
- Bouët, Jacques, Lortat- Jacob, Bernard and Rădulescu, Speranța. (2006). *Din răspuțeri. Glasuri și cetere din Țara Oașului*. București: Institutul Cultural Român.
- Brandl, Rudolf M. (1989). "Die bulgarische Schwebungsdiaphonie und ihre balkanischen Parallelen im Lichte neuer psychoakustischer Erkenntnisse." In: *Kulturelle Traditionen in Bulgarien*. Pp. 151–168. Lauer, Reinhard and Schreiner, Peter (Hg.), Göttingen.
- Chelcea, Ion. (1989). "Considerații etnografice cu privire la bucium, tulnic și trâmbiță." In: *Revista de Etnografie și Folclor*. Vol. 34:1. Pp. 59–65.
- Elschek, Oskár. (1981). "Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan." In: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. Editor: Elscheková, A. Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften.
- Georgescu, Corneliu Dan. (1987). *Repertoriul pastoral semnale de bucium. Tipologie muzicală și corpus de melodii*. București: Editura Muzicală.
- Gerard, E. (1888). *The land beyond the forest. Facts, figures and fancies from Transylvania*. MDCC-CLXXXVIII, vol. 1. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons.
- Kahl, Thede. (2009). "Being Vlach, Singing Greek": Greek-Aromanian Music Contacts in the Pindus Mountain Range." In: *Carmina Balcanica. Review of South-East European Spirituality and Culture* 1/2/3. Pp. 31–55.
- Kahl, Thede. (2008). "Multipart singing among the Aromanians (Vlachs)." In: *European Voices: Multipart singing in the Balkans and the Mediterranean I*. Pp. 267–284. Editors: Ahmedaja, Ardian, Haid, Gerlinde. Wien: Böhlau.

- Kahl, Thede and Rădulescu, Speranța. (2007). *Songs and Stories from Andon Poçi, Albania*. București: Ethnophonie, Muzeul Țăranului. CD with booklet (series: Ethnophonie).
- Kahl, Thede and Roșu, Răzvan. (2016). "Corinzile" (Colinde) de sorginte precreștină/laică din crângurile Mărișelului (Țara Moților)." In: *Von Hora, Doina und Lautaren. Einblicke in die rumänische Musik und Musikwissenschaft*. Pp. 195–240. Editor: Kahl, Thede. Berlin: Frank & Timme.
- Marcu, George. (1958). "Cîntecele polifonice aromîne". In: *Revista de folclor* 3/2. Pp. 79–100.
- Moldoveanu, Nicu. (2010). *Istoria muzicii bisericești la români*. București: Editura Basilica.
- Morelli, Renato. (2014). *Voci Alte. Tre giorni a Premana*. Venezia: Edizioni Fondazione Levi.
- Moser, Hugo. (1937). *Schwäbische Mundart und Sitte in Sathmar*. München: Verlag von Ernst Reinhardt.
- Nicoară, Toader. (2001). *Transilvania la începutul timpurilor moderne (1600-1800)*. Cluj Napoca: Editura Dacia.
- Pávai, István. (2012). *Az erdelyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Petrovici, Emil. (1939). *Folclor la moții din Scărișoara*. București: Imprimeria Națională.
- Pettan, Svanibor, Titon, Jeff Todd. (2015). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Pop, Ioan Aurel. (2011). *Din mâinile valahilor schismatici. Românii și puterea în Regatul Ungariei medievale (secolele XIII- XIV)*. București: Editura Litera Internațional.
- Rice, Timothy, Porter, James and Goertzen, Chris (ed.). (2000). *The Garland Encyclopedia of World Music. Europe*. Vol. 8. New York and London: Garland Publishing.
- Rădulescu, Speranța. (2015). *A particular form of plurivocality in Romania: Disorderly polyphony or heterophony?* Presented at the conference European Voice IV. Vienna: unpublished manuscript.
- Roșu, Răzvan. (2017a). *Multiculturalitate și enclavizare culturală în Transilvania*. Cluj Napoca: Editura Mega.
- Roșu, Răzvan. (2017b). "Traditional music from the "Carpathian cultural enclaves." A comparison between Țara Moților, Țara Oașului and Hutsulshchyna." In: *Blagodatov Readings*. Pp. 118–127. Sankt Petersburg.

- Roșu, Răzvan. (2016). "Zur Identität der Sathmarer Schwaben." In: *Zeitschrift für Balkanologie*. Harrassowitz N.51. Pp. 236–251.
- Tari, Lujza. (2015). "Results of Researching Individuality in Hungarian Instrumental Folk Music." In: *Multipart Music. Personalities and Educated Musicians in Traditional Practices*. Pp. 75-93. Editors: Richter, Pal and Tari, Lujza. Budapest: Institute of Musicology RCH HAS.
- Velcea, Ion. (1964). Țara Oașului. Studiu de geografie fizică și economică. București: Editura Academiei Republicii Populare Române.

**კონტრაპუნქტული სტრუქტურა და მისი ვარიაციები
ტრადიციულ ქმერულ და ტაი ფინფაიტის/ფიფეტის ანსამბლში¹**

შესავალი

ხის ჩასაბერებისა და დასარტყამებისგან შემდგარი ტრადიციული ანსამბლი ქმერში ცნობილია როგორც ფინფატი (រំពងឆ្លុំ, ხოლო ტაიში – როგორც ფიფატი (พี่พาทย์). ძირითადი ინსტრუმენტები ნაჩვენებია დანართში (სურ.1, 2). ისინი თანხლებას უწევენ კარის ცეკვებს, ნიღბების წარმოდგენებს, ჩრდილების თამაშს და რელიგიურ ცერემონიებს.

მათ რეპერტუარში ყველაზე მნიშვნელოვანია *სალამოს პრელუდი* (ໂພມໂພ້ມ, „ჰომ-რონგ იენ“), რადგან იგი ფართოდ გამოიყენება სხვადასხვა ცერემონიაში ვაი-ქრუს ჩათვლით (ოსტატებისადმი პატივისცემის გამოხატვა), ასევე, თეატრალური წარმოდგენის წინ, აუდიტორიის მოსაზიდად. ამიტომ, ტრადიციული მუსიკის ყველა სტუდენტს სწავლის პერიოდში მოეთხოვება მათი შესწავლა და შესრულება. *სალამოს პრელუდის* მნიშვნელობიდან და გავრცელებიდან გამომდინარე, ტაილანდის სამხატვრო აკადემიამ გამოაქვეყნა დასავლურად ნოტირებული სრული პარტიტურა (მაგ.1.) რომელიც 19 სექციისგან შედგება; იგი არის ფიფატის რეპერტუარის არსებული 2 პარტიტურიდან ერთ-ერთი, რაც კი ოდესმე გამოქვეყნებულა (მეორეს, ქვია *ფლენგ ჩატ ტამ ქუანი*) (Miller & Sam, 1995: 240). მოხსენება, ძირითადად, აგებულია *სალამოს პრელუდის* ორი სექციის ტრანსკრიფციაზე, „კრო ნაი“ (ក្រវ៉ាណៃ) და „ლა“ (ລា), ამას ემატება ექსპედიციების მასალა კამბოჯიდან და ტაილანიდან. იგი გააანალიზებს კონტრაპუნქტულ სტრუქტურას და მის ვარიაციებს ტრადიციულ ქმერისა და ტაის ფინფატი/ფიფეტის ანსამბლში.

ჰეტეროფონია პოლიფონიის პირისპირ

სალამოს პრელუდის მსგავს რეპერტუარში, თითოეული ინსტრუმენტის პარტია აღიქმება, როგორც „რამდენიმე შემსრულებლის მიერ მელოდიის ერთდროული ვარიანტებით შექმნილი ჰეტეროფონიის განსაკუთრებული მაგალითი, სადაც ყოველი მელოდია იდიომატურია ინსტრუმენტისა ან ხმისათვის“ (Hughes, 1992: 19). თუმცა, არსებობს უთანხმოება ეთნომუსიკოლოგთა შორის (Pärtlas, 2016: 50-51). დევიდ მორტონი არ ეთანხმება ტაი ინსტრუმენტების სიმულტანური ვარიაციების ჰეტეროფონიად სახელდებას:

ტექნიკა, რომელიც სიმულტანურად უთავსებს ერთმანეთს ძირითად მელოდიასა და მის ვარიანტებს, ხშირად არასწორად ხასიათდება ჰეტეროფონიად: პოლიფონიური დაშრეკება უფრო ზუსტი განმარტებაა, რადგან თითოეული „შრე“ არა მარტო მიახლოებულია ძირითად მელოდიასთან, არამედ განსხვავდება მისგან ხასიათითა და სტილით (Morton, 1976: 21).

იმავე წიგნში – ტაილანდის ტრადიციული მუსიკა (1976), შესაძლოა, ყველაზე ციტირებად წიგნში ტაი მუსიკის შესახებ – მორტონი წერს:

¹ მოხსენება ეფუძნება კვლევითი პროექტის „მრავალფეროვანი საკრავების შედარებითი კვლევა კამბოჯაში ლაოსსა და ტაილანდში“ შედეგებს. კვლევა დააფინანსა შანჰაის მუსიკის კონსერვატორიის პროექტით „იანკაიჟუფეი“ (音才助飞).

ტაი მუსიკის ჰორიზონტალი შედგება ძირითადი მელოდიისგან, რომელიც მისი ვარიანტების პარალელურად სრულდება... მელოდიის ინდივიდუალური ხაზები და ვარიაციები ჟღერენ უნისონში ან ოქტავეებში მხოლოდ როგორც სპეციფიკური სტრუქტურული ერთეულები, [...] სადაც ჟღერადობის სიმაღლე ემთხვევა (უნისონი ან ოქტავა)... მუსიკა სუნთქავს ჟღერადობის ერთ სიმაღლეზე, შემდეგ ფართოვდება მრავალფეროვან სიმაღლეებამდე, კვლავ უთანხმდება სხვა სიმაღლეებს და ასე გაუთავებლად... ჟღერადობის სიმაღლის მოდელი, რომელიც აღმოცენდება ამ სტრუქტურული ერთეულებიდან, არის ტაი მუსიკის მოდალური ასპექტის საფუძველი (Morton, 1976: 21).

სრულდება თუ არა ყოველთვის ერთდროულად ძირითადი მელოდია და მისი ვარიაციები? ყოველთვის ემთხვევა თუ არა „სტრუქტურულ ერთეულებში“ უნისონური ან ოქტავური ჟღერადობის სიმაღლეები? ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად საჭიროა სხვადასხვა ინსტრუმენტის მელოდიების დიაგრამის შესწავლა და ინტერვალების სტატისტიკური ანალიზი გარკვეულ რიტმულ ადგილებში.

ლა-ს მელოდიური დიაგრამა

ლა არის საღამოს პრელუდის ბოლო მონაკვეთი, მას ზოგჯერ „გამოსამშვიდობებელ სიმღერას“ (Morton, 1976: 180-182) უწოდებენ. ფორმის სიმარტივისა და მოკლე ხანგრძლივობის გამო, იგი კარგი მაგალითია ინსტრუმენტული ხაზების ვიზუალიზაციისთვის მელოდიური დიაგრამის შესაქმნელად. დიაგრამა წარმოადგენს როლუოს (ᦶᦑᦺᦑ), სიემის, რიპისა და კამბოჯას ადგილობრივი მუსიკოსების შესრულების ტრანსკრიპციას.

ჩინგი (ქმერულად: ឯង, ტაის ენაზე: 𑜀𑜢𑜤𑜰𑜫) არის ხელის ციმბალების წყვილი, რომელიც გამოიყენება ფინფეატის/ფიფატის ანსამბლში „დროის მაკონტროლებლად“. ორი ტიპის რიტმი გამოიყენება: აქცენტირების გარეშე, რომელსაც ჩინგი (𑜀𑜢𑜤𑜰𑜫) ეწოდება და აქცენტირებით, რომელსაც ჩაპი (𑜀𑜢𑜤𑜰𑜫) ეწოდება. „ჩინგის ციკლები“ ყალიბდება ამ ორი ტიპის რიტმისგან, რაც მიუთითებს ტემპის სამ „დონეზე“ (ქვემოთ შევხებით). ჩინგის დარტყმების რიტმი წარმოადგენს უკვე აღნიშნულ „სტრუქტურულ ერთეულებს“.

ლა შედგება რვა „ჩინგ ციკლისგან“, რომელიც გამოიყენება როგორც დიაგრამის ღერძი სქელი შავი ვერტიკალური ხაზების მიუთითებენ აქცენტირებულ რიტმზე; ხოლო ვიწრო რუხი ფერის ვერტიკალური ხაზები უაქცენტო რიტმზე. პირველ ოთხ ციკლს გვიჩვენებს სურ. 3 ა, რომელიც გრძელდება შემდეგ ოთხში – სურ. 3 ბ.

დიაგრამის კოორდინატებად გამოყენებულია ოქტავის შვიდი საფეხური და დანომრილია 1-7, დაბალი ოქტავეები ხაზგასმულია (7, 6, 5, 4), ხოლო მაღალი ოქტავეები აპოსტროფითაა აღნიშნული (1', 2', 3', 4'). ვინაიდან მუსიკის ტემპერაცია სრულიად განსხვავდება დასავლური სისტემისგან, ბგერები უმჯობესია აღვნიშნოთ არა ნოტებით, არამედ რიცხვებით.

ნერტილების ცისფერი ხაზი გამოხატავს ქსილოფონის მიერ შესასრულებელ „მუშა ხაზს“; ლურჯი დაშტრიხული ხაზი გამოხატავს „ძირითად ხაზს“, რომელსაც გონგები ასრულებენ (ოთხღერიანი ჰობოი, საკუთარი იდიომების შესრულებისას ამ ორი ინსტრუმენტის გარშემო ტრიალებს). ორი ინსტრუმენტული ხაზის განფენა საშუალო დონეზე ნაჩვენებია ვარდისფერი ხაზით, ხოლო მაღალ დონეზე – წითელი ხაზით.

დიაგრამიდან ჩანს, რომ მორტონის პირველი მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „ძირითადი მელოდია ვარიაციებთან ერთად უნდა შესრულდეს“ (Morton, 1976: 21), მართებულია, განსაკუთრებით პირველ ნახევარში (სურ. 3 ა), სადაც ხაზები ხშირად ერთი და იმავე

მიმართულებით მოძრაობენ და, ჩვეულებრივ, აღწევენ მაღალ ან დაბალ ბგერას ერთ-დროულად. თუმცა, მეორე ნახევარში (სურ. 3 ბ), ორ საინტერესო მაგალითს ვხვდებით, რომლებიც ნათლად აჩვენებენ ხაზების არასიმულტანურობას. „მუშა ხაზი“ თითოეულ ერთეულს უფრო გვიან აღწევს, ვიდრე „ძირითადი ხაზი“. შემსრულებლის სისწრაფიდან გამომდინარე, ორი ხაზი ერთდება უნისონში მომდევნო აქცენტირებული რიტმით (შავ ვერტიკალურ ხაზში). დაშორება დროში შეიძლება იყოს დასავლური პროპორციული კანონის ანალოგიური, რომელშიც იმიტირებული ხმები წარმატებით ერთდება სხვადასხვა ფაზაში და სიმულტანურად სრულდება.

„სტრუქტურული ერთეულების“ ინტერვლების სატატისტიკური ანალიზი

მორტონის კიდევ ერთი კომენტარი: „მელოდიის ინდივიდუალური ხაზები და უნისონის ან ოქტავის სხვადასხვა ჟღერადობა წარმოქმნის სპეციფიკურ სტრუქტურულ ერთეულებს. [...], სადაც სიმალღეთა თანხვედრა (უნისონში ან ოქტავაში)“, ჩვენი დაკვირვებით, არ გამოირჩევა თანმიმდევრულობით. „ვერტიკალური ხაზები“ მიგვითითებენ ჩინგის „სტრუქტურულ ერთეულებზე“, ხაზები, ჩვეულებრივ, ემთხვევა აქცენტირებულ რიტმს, მაშინ, როცა ისინი არც ისე ეწყობიან არააქცენტირებად დარტყმებს (რუხი ხაზები), განსაკუთრებით, პირველ ნახევარში (სურ. 3 ა), სადაც ისინი ქმნიან კვარტებს, კვინტებს, ან თუნდაც, სექუნდურ ინტერვალებს.

„სტრუქტურული ერთეულების“ ინტერვლების უფრო დეტალური სტატისტიკური ანალიზი ემყარება, უკვე აღნიშნულ, *სალამოს პრელუდის* სრულ პარტიტურას. ამასთანავე, ლა-ს ძალიან მოკლე ფინალური ნაწილის წინა მონაკვეთი – ორი ჩინგ ციკლით და *ჩუბით* (ჟუ), – ასევე, შევიდა ანალიზში. ამგვარად, *ჩუბის* და ლა-ს ჯამში აქვთ 41 „სტრუქტურული ერთეული“. სხვა მაგალითია შემდეგი მონაკვეთის პირველი 100 „სტრუქტურული ერთეული“ – *კრაო ნაი*.

ინტერვალები ყალიბდება სამი ძირითადი მელოდიური ინსტრუმენტის – ოთხენიანი ჰობოის, ქსილოფონის და გონგების – მიერ. „სტრუქტურული ერთეულები“ ოთხ კატეგორიად არის ჩამოყალიბებული: უნისონ/ოქტავა, კვარტა/კვინტა, ტერცია/სექსტა და სხვ. (სექუნდა/სეპტიმა/ტერცია ან ამ ტიპების კომბინირება). მათი აბსოლუტური და შედარებითი სიხშირეები ჩამოთვლილია მე-4 სურათში.

როგორც ჩანს, უნისონ/ოქტავური ინტერვალები ქმნიან „სტრუქტურული ერთეულების“ ყველა ინტერვალის ნახევარზე ნაკლებს, მაშინ, როცა სხვა სამი ტიპი თითქმის თანაბარი სიხშირით არის წარმოდგენილი. მეორე მხრივ, თუ მხოლოდ აქცენტირებულ დარტყმებს („ჩაპი“) მივიღებთ მხედველობაში, სახეზეა 50 დარტყმა *კრაო ნაიში* და 21 – *ჩუბ/ლა-ში*. იმავე ასპექტების სტატისტიკა ჩამოთვლილია სურათში 5.

მეტი უნისონ/ოქტავა გვხვდება, 4/5 და 3/6 ინტერვალები წარმოადგენს 20%, თითქმის იგივეს რაც მე-4 სურათში, მაშინ, როცა სხვა ინტერვალები მნიშვნელოვნად მწირად გამოიყურებიან. ეს შედარება გვაჩვენებს, რომ 4/5 და 3/6 ინტერვალებს აქვთ სტრუქტურული მნიშვნელობა, როგორც აქცენტირებად ისე არააქცენტირებად „სტრუქტურულ ერთეულებში“. ამგვარად, ინტერვალთა სხვადასხვა კომბინირება განაპირობებს „პოლიფონიურობის ხარისხს“, რაც იმაზე უფრო მეტი უნდა იყოს, ვიდრე ამას მორტონის მოდელი გვთავაზობს, რომელის მიხედვითაც მხოლოდ უნისონ/ოქტავის ინტერვალები დომინირებენ „სტრუქტურულ ერთეულებში“.

ვარიაციები „ტემპის დონეზე“

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩინგი გვევლინება „დროის რეგულატორად“ ფინფატის/ფინფატის ანსამბლში; იმისათვის, რომ ჩამოაყალიბოს ციკლური მოდელი ტემპის კონ-

ტროლისთვის, იყენებს არააქცენტირებულ და აქცენტირებულ დარტყმებს. ციკლური მოდელი შეიძლება რეალიზებული იყოს ჩანის სახით – სამ სხვადასხვა პროპორციული ურთიერთობის ან „ტემპის დონეზე“: 1-ჩანი ან ჩან-დიო – პირველი ან ერთადერთი დონე; 2-ჩანი – მეორე დონე და მე-3 ჩანი – მესამე დონე. პირველი ჩანის ოთხი ციკლი ხანგრძლივობით უთანაბრდება ორ ციკლს მე-2 ჩანიდან ან მე-3 ჩანის ერთ ციკლს, როგორც ეს ნაჩვენებია მე-6 სურათში (Miller & Sam, 1995: 235).

ამის მიუხედავად, უნდა აღინიშნოს, რომ ქმერულ ან ტაის ტრადიციულ მუსიკაში „ტემპს“ დასავლური მუსიკისგან განსხვავებული მნიშვნელობა აქვს. დასავლურ მუსიკაში ტემპის მომატება ან დაკლება მიიღწევა თითოეული მეტრული ერთეულის დამოკლებით ან განგრძობით, მაგალითად, მეოთხედი ნოტი. ქმერის ან ტაის ტრადიციულ მუსიკაში კი მოთხედის ხანგრძლივობა/გრძლიობა არსებითად ერთი და იგივეა. „ტემპის ზრდის შეგრძნება მომდინარეობს ხელის ციმბალების (ჩინგი) და დასარტყამების აქტივობის ზრდიდან“ (Morton, 1976: 40). ეს იგივეა, რაც დარტყმის რიცხვის ცვლილება თითოეულ „ზომაში“.

მეტრული სისტემა უნაკლო შესაძლებლობას იძლევა პროპორციული ვარიაციების შესაქმნელად – „ტაო (𑜋𑜨) ან ვარიაციული ფორმა [...] არის ვარიაციული ფორმის გამოყენების უნიკალური გზა; იგი შეიცავს გადიდებისა და შემცირების სპეციფიკურ და დამახასიათებელ პრინციპებს. ტაოს კომპოზიციის ტექნიკა ამოიზარდა გვიან მე-19 საუკუნეში და მწვერვალს მიაღწია დაახლოებით [...] 1910-1930 წლებში, რაც განპირობებული იყო იმ ფაქტით, რომ მუსიკოსთა კონკურსები ეწყობოდა სამეფო და სხვა ღიებულთა ოჯახების მიერ“ (Morton, 1976: 182)..

მიუხედავად ამისა, გარკვეული მიზეზების გამო, „მაშინ როცა ორივეს აქვს უამრავი საერთო პიესა, რომლებიც შექმნილია ტაილანდის ტაოში, ქმერი ასრულებს მათ ერთ ტემპურ დონეზე და სამნაწილიანი ვერსია იშვიათად გვხვდება“ (Miller & Sam, 1995: 240). ამ ვარიაციების მიუხედავად, ტაი მუსიკოსები კვლავაც დარწმუნებულები არიან თითოეული პიესის „ორიგინალობაში“, ეს კარგად ჩანს სათაურებში, რომლებსაც დამატებით განმარტებას აძლევენ – „თჰანგ კაო“ (𑜋𑜨𑜃𑜫𑜀) (რაც „ძველებურ ყაიდაზე“ შესრულებას ნიშნავს) – იმ შემთხვევებისთვის, როცა „ორიგინალურ“ შესრულებას მიმართავენ.

საექსპედიციო მასალების აღმოჩენები გვიჩვენებს სამნაწილიანი ვარიაციების იშვიათობას ქმერის მუსიკაში. კრაო ნაის იშვიათი ნიმუში, რომელიც სრულდებოდა სამივე დონეზე, აღმოჩენილ იქნა როლუოსში, სიემში, რეაჰსა და კამბოჯაში. მე-7 სურათი წარმოადგენს ფრაგმენტებს ადგილობრივი მუსიკოსების ხელნაწერიდან; მე-8 სურათი ადარებს მათ მელოდიურ დიაგრამას.

იქონიეთ მხედველობაში, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მელოდიური დიაგრამა იყენებს სურათ 3-ში მოცემულ მიდგომას, ხაზები აქ არ სრულდება სიმულტანურად: ისინი ერთად მხოლოდ შედარებისთვის არის ნაჩვენები.

ეს ფრაგმენტები შეიცავს 8 „ჩინგის ციკლს“, თითოეული, თავის მხრივ კი, სამივე დონეს. ხელნაწერები აჩვენებს ამას 1 ჩანზე, ნოტები იკვრება თითოეული ჩინგის დარტყმისას შესვენების გარეშე, ამით განისაზღვრება სამი ტემპიდან ყველაზე სწრაფი. 2-ჩანზე, თითოეული ძირითადი ნოტი ჩანაცვლებულია დამხმარე ნოტით, რომელიც შეესაბამება ჩინგს. 3 ჩანზე, ეს ორმაგდება და იძლევა ყველაზე ნელ ტემპს.

მელოდიურ დიაგრამაში, ორი შავი ელიფსი ხაზს უსვამს შემთხვევას, სადაც სამივე დონე უნისონში პროპორციული კანონის მსგავსად არის ორგანიზებული. დანარჩენი 2 ფრაზა ინარჩუნებს უფრო ფართო ინტერვალურ დისტანციას, აღწევს რა მაღალ და დაბალ ერთეულს ერთდროულად; შემდეგ „ერთდება“ უნისონში, რომელიც სრულდება მე-4 და მე-8 ციკლზე.

ამგვარად, კონცეფცია პროპორციული კანონის მსგავსია და თავს აელენს როგორც

ინსტრუმენტულ ხაზებში, რომლებიც ერთდროულად სრულდება, ისე – სიუიტის შემადგენელ სხვადასხვა პიესაში.

მართლაც რომ ინოვაციური ვირტუოზები – განსაკუთრებული მაგალითი

შესაძლოა სწრაფი ეკონომიკური განვითარებისა და დასავლეთთან აქტიური მუსიკალური გაცვლის გამო, ტაის მუსიკოსები არ უშინდებიან საკუთარ ტრადიციულ რეპერტუარში ინოვაციებს. მეტიც, ტაოს სამ დონიანი ვარიაციების პარალელურად, იშვიათად, მაგრამ მაინც, მიმართავენ ექსპერიმენტირებას და ასრულებენ სხვადასხვა დონეს ერთსა და იმავე ინსტრუმენტზე. მაგალითი 2 წარმოადგენს ტრანსკრიპციას 2016 წლის მარტის ცოცხალი ჩანაწერისა ბენგასუდან (บางแสน), (ჩონბური, ტაილანდი). პრაქტიკული მოსაზრებით, ხაზი გასმული აქვს ძირითად ნოტებს და ყველა ნოტი მითითებული არ არის. დასარტყამებიც არ არის გამოწერილი.

ეს მელოდია კარგად ცნობილი ცეკვის თანხლებიდანაა, რომელიც შეიცავს 8 “ჩინგის ციკლს” მე-2 ჩანში. ქსილოფონი და გონგები ინარჩუნებს ჩინგის დარტყმებთან 2:1 შეფარდებას. თუმცა, ოთხენიანი ჰობოი უკრავს ჩან-დიოს და ჩინგის დარტყმებთან მიმართებით ქმნის *punctus contra punctum* - ს. დასარტყამები იმეორებენ ფრაზას ორჯერ. აღსანიშნავია, რომ „სტრუქტურული ერთეულების“ უმრავლესობაში, სამი ხაზი ემთხვევა უნისონს/ოქტავას ან 4/5 ინტერვალებს, რაც ქმნის ჰორიზონტალური და ვერტიკალური კანონის საოცარ კომბინაციას. ეს ეფექტი გამომდინარეობს იქიდან, რომ მომდევნო ზომის თითოეული წყვილის პირველი დარტყმა ქმნის უნისონს/ოქტავას ან 4/5 ინტერვალს, რაც უფრო მეტ შესაძლებლობებს იძლევა კომბინირებისთვის. ეს არის სავარაუდო მიზეზი იმისა, თუ რატომ ირჩევენ ეს ვირტუოზი და ინოვაციაზე ორიენტირებული მუსიკოსები სწორედ ამ მელოდიას ექსპერიმენტირებისათვის.

დასკვნა

ტრადიციული ქმერის და ტაი ფინფიტის/ფიფატის ანსამბლის რეპერტუარში, პოლიფონიური სტატისტიკის გარდა – სადაც მთავარი მელოდია თავისივე ვარიანტებთან ერთად სრულდება სიმულტანურად – გვხვდება ჰორიზონტალური კანონური ფრაზები, სადაც ერთ ინსტრუმენტულ ხაზს მოსდევს მეორე და აღწევენ თითოეულ ერთეულს ერთი მეორის მიყოლებით. ჩინგის დარტყმების „სტრუქტურულ ერთეულებში“, უნისონში და ოქტავაში ერთმანეთს ერწყმინა მელოდიის ინდივიდუალური ხაზები და ვარიაციები, თუმცა 4/5/ და 3/6 ინტერვალები სტატისტიკურად, ასევე, გვხვდება „სტრუქტურულ ერთეულებში“. ტაო - ვარიაციათა სიუიტა – შეიცავს მოცემული მელოდიის გადიდებას და შემცირებას სამივე დონეზე. ამგვარად, კონცეფცია პროპორციული კანონის მსგავსია და თავს ავლენს როგორც ინსტრუმენტულ ხაზებში, რომლებიც ერთდროულად სრულდება, ისე სიუიტის შემადგენელ სხვადასხვა პიესაში. იშვიათ შემთხვევებში, ერთზე მეტი დონე სრულდება სხვადასხვა ინსტრუმენტის მიერ ერთდროულად; ეს ძალიან გავს ფუგაში გადიდებული მელოდიური ხაზების დაშრევებას.

CONTRAPUNTAL STRUCTURE AND ITS VARIATIONS IN TRADITIONAL KHMER AND THAI PINPEAT/PIPHAT ENSEMBLE¹

Introduction

The traditional ensemble consisting of woodwinds and percussions is known as Pinpeat (ពិណពាទ្យ) in Khmer or Piphat (ปี่พาทย์) in Thai. The basic instrumentations are shown below in appendix (fig. 1,2). It accompanies court dances, masked plays, shadow plays, and religious ceremonies.

Among its repertoire, the *Evening Prelude* (โหมโรงเย็น, “homrong yen”) is of particular prominence, as it is widely used in various ceremonies including the Wai-khru (paying respect to Masters) as well as before theatrical performances to attract the audience. Therefore, every student of traditional music is asked to learn and perform this piece during their entire study. Due to the importance and prevalence of the *Evening Prelude*, the Fine Arts Department of Thailand published the Western staff-notated full score (ex.1) of the whole piece made up of nineteen sections, which is one of the only two full scores of Piphat repertoire ever published hitherto (the other being *phleng chut tham khwan*) (Miller & Sam, 1995: 240). Mainly based on the transcriptions of two sections of the *Evening Prelude*, “*Krao nai*” (กราวไน้) and “*La*” (ลา), in addition to fieldwork findings in several sites in Cambodia and Thailand, this paper will analyze the contrapuntal structure and its variations in traditional Khmer and Thai Pinpeat/Piphat ensemble.

Heterophony vs. Polyphony

In repertoire like the *Evening Prelude*, the way each instrument's parts elaborate together has been considered “a specialised case of heterophony, the simultaneous variation of a melody by several performers, each in a fashion idiomatic for the instrument or voice in question” (Hughes, 1992: 19). However, there is some disagreement among ethnomusicologists (Pärtlas, 2016: 50-51). David Morton objects to the designation of the Thai instrumental simultaneous variation as heterophony:

The technique of combining simultaneously one main melody and its variants is often incorrectly described as heterophony: polyphonic stratification seems a more precise description, since each of the ‘layers’ is not just a close approximation of the main melody, but also has distinct characteristics and a style of its own (Morton, 1976: 21).

In the very same book, *The Traditional Music of Thailand* (1976), probably most quoted text on Thai music, Morton writes:

Thai music in its horizontal complex is made up of a main melody played simultaneously with variants of it... Individual lines of melody and variants sound in unison or octaves only at specific structural points, [...] the structural points where the pitches coincide (unison or octaves) ... The music ‘breathes’ by contracting to one pitch, then expanding to a wide variety of pitches, then con-

¹ The paper is the outcome of the research project „Comparative Studies of Multiple-reed Instruments in Cambodia, Laos, and Thailand“ funded by „Yincaizhufei (音才助飞) Project“ of Shanghai Conservatory of Music.

tracting again to another structural pitch, and so on throughout... The pattern of pitches occurring at these structural points is the basis of the modal aspect of Thai music (Morton, 1976: 21).

Are the mainly melody and its variants always played “simultaneously”? Do the pitches always coincide in unison or octave at the “structural points”? These questions are to be further investigated by showing different instrumental lines in a diagram, and statistically analysing the intervals at certain rhythm points.

Melodic Diagram of *La*

La is the last section of the *Evening Prelude*, sometimes called the “farewell song” (Morton, 1976: 180-182). Short in length and simple in form, it makes a good example to be realised in a melodic diagram in order to visualise the instrumental lines in an instinctive way. Here, the diagram is drawn to the basis of the transcription of a performance by local musicians in Roluos (រលួស), Siem Reap, Cambodia.

The “ching” (Khmer: ឈិង, Thai: ชิง) is a pair of hand cymbals used in the Pinpeat/Piphat ensemble as “timekeeper”. Two types of ching strokes are used: undamped, called “ching” (ชิง), considered an unaccented beat or stroke; and damped, called “chap” (ฉับ), considered an accented stroke. “Ching cycles” are formed by a pair of these two types of strokes, indicating three “levels” of tempo. (To be further discussed below.) Beats with ching strokes are the aforementioned “structural points”.

La consists of eight “Ching cycles”, which are used as the abscissa of the diagram, with thick black vertical lines indicating the damped strokes, and thin grey vertical lines indicating the undamped strokes. Fig. 3 (a) shows the first four cycles, while fig. 3 (b) continues on the other four.

The ordinate of the diagram uses the seven steps in an octave numbered 1~7, with underline for the lower octave (7, 6, 5, 4) and apostrophe for the higher octave (1', 2', 3', 4'). Since the temperament of the music is totally different from the Western system, it's better to refer to their notes simply by numbers than by any kind of solfeggio or note names.

The dotted line in azure depicts the “elaborated line” played by the xylophone; the dashed line in blue depicts the “principal line” by the gong set. (The quadruple reed oboe, while adhering to its own idioms, circulates around these two instruments.) The pink line shows the abstraction of the two instrumental lines in a medium degree, while the red line shows a high degree of abstraction.

It can be seen in the diagram that Morton's first concept, “a main melody played simultaneously with variants of it” (Morton, 1976: 21), generally holds true, especially in the first half (fig. 3 a) where the lines often move in same directions and usually reach high or low turning points at the same time. However, in the second half (fig. 3 b), there are two interesting instances in the black ellipse, where the lines are obviously not simultaneous. The “elaborated line” reaches each point later than the “principal line”, yet because of the former's faster pace, the two lines joins into unison by the next accented stroke (thick black vertical line). The offset in time could be analogous to the proportional canon in Western music, in which the imitating voices join successively at different pace and come to a simultaneous end.

Statistical Analysis of the Intervals at the “Structural Points”

Another comment by Morton, “Individual lines of melody and variants sound in unison or octaves only at specific structural points, [...] the structural points where the pitches coincide (unison or octaves)” does not seem very consistent with the observation in this case. As vertical lines denote

the “structural points” of ching, the lines usually coincide on accented strokes, while they are much less in agreement on unaccented strokes (thin grey lines), especially in the first half (fig. 3 a), where they form fourth, fifth, or even second intervals.

A more detailed statistical analysis of the intervals at the “structural points” is conducted based on the aforementioned full score of the *Evening Prelude*. In addition to *La*, the very short penultimate section with only two ching cycles, “*Chub*” (ឡូប), is also included in the analysis. Thus, *Chub* and *La* have 41 “structural points” total. Another sample from the full score is the first 100 “structural points” of another section, *Krao nai*.

The intervals formed by the three main melodic instruments — the quadruple reed oboe, the xylophone, and the gong set — at the “structural points” are categorised in four types: unison/octave, fourth/fifth, third/sixth, and others (second/seventh/triads or combination of these types). Their counts (absolute frequency) and (relative) frequencies are listed in figure 4.

It is shown that unison/octave intervals only make up less than half of all the intervals at “structural points”, while the other three types are about equally frequent. On the other hand, if only accented strokes (“chap”) are considered, there are 50 in *Krao nai* and 21 in *Chub/La*. Statistics of the same aspects are listed in figure 5.

Here, more unison/octave intervals occur, yet fourth/fifth and third/sixth intervals still make up almost 20% each, almost the same as in Figure 4, while other intervals are significantly fewer. This comparison suggests that fourth/fifth and third/sixth intervals are also of structural importance in both accented and unaccented “structural points”. Thus, the variety of intervals contributes to the “degree of polyphony”, which should be higher than the Morton model suggests whereby only unison/octave intervals dominate the “structural points”.

Variations on the “Tempo Levels”

As mentioned above, the ching is the “timekeeper” of the Pinpeat/Piphat ensemble, which uses unaccented and accented strokes to form cyclic patterns that control the tempo. This cyclic pattern can be realized in three different proportional relationships, or “tempo levels”, known as “chan” (Khmer: ដាន់, Thai: ชัน): 1-chan (1 ដាន់) or chan-dio (ชันเดีย) – “first level” or “single level”, 2-chan – “second level”, and 3-chan – “third level”. Four cycles of 1 chan equal in duration two in 2 chan or one cycle of 3 chan, as shown in figure 6 (Miller & Sam, 1995: 235).

However, it must be pointed out that the “tempo” in traditional Khmer or Thai music works in a different dimension than that in Western music. In Western music, the increase or decrease of tempo is realised by lengthening or shortening the duration of each metric unit, for example, a crotchet. Meanwhile, in traditional Khmer or Thai music, the durational value of the “crotchet” “remains essentially the same. A *feeling* of an increase in tempo is obtained by an increase of activity with the hand cymbals (ching) and the drum” (Morton, 1976: 40), that is equivalent to changing the number of beats in each “measure”.

This metric system paves the perfect way for creating variations of a given piece in a proportional manner – “The *Thao* (เถา) or variation form [...] is a unique handling of the variation form, incorporating specific and characteristic uses of the principles of augmentation and diminution. The technique of *Thao* composition arose in the late nineteenth century and reached its height probably [...] from about 1910 to 1930”, because of royal musicians’ contests arranged by royal patrons and other royal households (Morton, 1976: 182).

However, for some reason, “while both share many of the pieces that have been composed into

Thao in Thailand, the Khmer tend to play them one tempo level at a time, and tripartite versions occur rarely” Yet, despite their variations, Thai musicians are still quite aware of the “original level” of each piece, as they would add “*Thang kao*” (ทางเก่า, “the old way”) to the title of the piece when played on its “original level”.

Although to an extent the fieldwork findings testified to the rarity of tripartite variations in Khmer music, a rare specimen of *Krao nai* played on all three levels has been found in Roluos, Siem Reap, Cambodia. Figure 7 shows excerpts from the manuscripts by local musicians, and figure 8 compares them in a melodic diagram.

Note that although this melodic diagram uses the same approach as Figure 3, the lines here are not played simultaneously: they are only shown together for comparison.

This excerpt contains eight “ching cycles”, as in each of the three levels. The manuscript shows that on 1-chan, skeletal notes are played to each ching stroke without intermission, hence the fastest tempo of the three. On 2-chan, each skeletal note is interpolated with one auxiliary note, and correspondingly the ching strokes are twice as slow. On 3-chan, it doubles again, being the slowest tempo.

In the melodic diagram, the two black ellipse point out the instances where these three levels are arranged quite similar to a proportional canon in unison; the other two phrases between keep a much wider intervallic distance, yet reach their respective high and low points simultaneously, then “contract” to unison that ends the 4th and 8th cycles.

Thus, the concept similar to a proportional canon is realised both in instrumental lines that play together in a piece and in different pieces that constitute a suite.

Genuinely Innovative Virtuosos – A Special Example

Possibly because of the faster economic development and a more active attitude toward musical exchange with the Western tracing back to the uninterrupted court musician inheritance, Thai musicians appear more willing to make innovations to their traditional repertoire. In addition to arranging variations on three levels into *Thao*, under rarer circumstances they even experiment with playing different levels on each instrument at the same. The transcription in example 2 is based on an excerpt from a live performance in March 2016 in Bangsaen (บางแสน), Chonburi, Thailand. For practical reasons, the emphasis is placed on the skeletal notes and not all elaborative notes are notated; the drums are not transcribed.

This is an excerpt from a well-known tune to accompany dance that contains 8 “ching cycles” on 2-chan. The xylophone and the gong set keep to the 2:1 ratio to ching strokes, yet they do not begin together, but one “ching cycle” apart. However, the quadruple reed oboe seems to be playing on chan-dio, almost *punctus contra punctum* (“point against point”) to ching strokes. Hence it is twice as long, and the percussions repeat the phrase twice. Notably, at most “structural points” the three lines still coincide on unison/octave or fourth/fifth intervals, achieving a marvellous combination of horizontal and proportional canon. This effect is due to the fact that the first beat of each pair of consecutive measures usually form unison/octave or fourth/fifth intervals, allowing more combinational possibilities. This is presumably the reason why these virtuosically innovative musicians chose this melody for the experiment.

Conclusion

In the repertoire of traditional Khmer and Thai Pinpeat/Piphat ensemble, besides the polyphonic stratification where a main melody is played simultaneously with variants of it, there are also horizontal canonic phrases in smaller scale where one instrumental line follows another, reaching each point successively. At “structural points” of ching strokes, these individual lines of melody and variants usually contract into unison or octave, however, fourth/fifth and third/sixth intervals are also statistically common at “structural points”. *Thao*, a suite of variations, comprises the augmentation and diminution of a given melody on three levels decided by “ching cycles”. Thus, the concept similar to a proportional canon is realised both in instrumental lines that play together in a piece and in different pieces that constitute a suite. Under rarer circumstances, more than one level is played on different instruments simultaneously, similar to the juxtaposition of the augmented subject with its original form in a proportional canon.

References

- Hughes, David. (1992). “Thai Music in Java, Javanese Music in Thailand: Two Case Studies.” In: *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 1. Pp. 17–30.
- Miller, Terry. (1992). “The Theory and Practice of Thai Musical Notations.” In: *Ethnomusicology*, Vol. 36:2. Pp. 197–221.
- Miller, Terry and Sam, Sam-ang. (1995). “The Classical Musics of Cambodia and Thailand: A Study of Distinctions.” In: *Ethnomusicology*, Vol. 39:2. Pp. 229–243.
- Morton, David. (1976). *The Traditional Music of Thailand*. Berkeley et al.: University of California Press.
- Pärtlas, Žanna. (2016). “Theoretical Approaches to Heterophony.” In: *Res Musica*, Vol. 8. Pp. 44–72.
- The Royal Institute. (1994). *Phleng chut hom rong yen* [music] = *Evening prelude*. Music College, Mahidol University, Bangkok: Krom Sinlapakon.

სურათი 1. ფინფიატის ანსამბლი. ინსტრუმენტები: შრალაი – ოთხენიანი ჰობოი, რენეატი – ქსილოფონი, რონეატ დეკი – მეტალოფონი, კონგ ტომი – წრიული გონგები, ჩინგი – თითების ციმბალების წყვილი, სამეფო – ორმაგი დასარტყამი.

ფოტო ანგკორ ვოისი. <https://www.angkorvoice.com/articles/389> (Retrieved July 9th, 2018).

Figure 1. Basic Pinpeat Ensemble. Instrumentation: Sralai (ស្រឡៃ) – quadruple reed oboe, Roneat (រឿង) – xylophone, Roneat dek (រឿងដេក) – metallophone, Kong thom (កង់តូម) – circular gong set, Chhing (ឆឿង) – pair of finger cymbals, Sampho (សំព័រ) – double-faced drum. Photo by Angkor Voice. <https://www.angkorvoice.com/articles/389> (Retrieved July 9th, 2018).



სურათი 2. ფინფიატის ანსამბლი. ინსტრუმენტები: პი ნაი – ოთხენიანი ჰობოი, რანატ ეკი – ქსილოფონი, კვანგ ვონგ იაი – წრიული გონგები, ჩინგი – თითების ციმბალის წყვილი, ტაფონი – ორმაგი დასარტყამი, გლავნგ ტატი – ერთმაგი დასარტყამის წყვილი.

Figure 2. Basic Piphat Ensemble. Instrumentation: Pi nai (ปี่ใน) – quadruple reed oboe, Ranat ek (ระนาดเอก) – xylophone, Khawng wong yai (ฆ้องวงใหญ่) – circular gong set, Ching (ฉิ่ง) – pair of finger cymbals, Taphon (ตะโพน) – double-faced drum, Glawng tat (กลองทัด) – pair of single-faced drums. Photo by Center for Southeast Asian Studies, Northern Illinois University. <http://www.seasite.niu.edu/thai/music/classical/thaiensemble/piphat-ensemble.htm> (Retrieved July 9th, 2018).



მაგალითი 1. საღამოს პრელუდის პარტიტურის პირველი გვერდი.
Example 1. First page of the score of the *Evening Prelude*.

საღამოს
ໄໝໂຮງເຢັນ
(Evening Prelude)

Sadhukarn 1

ປີໄນ (Pi Nai)
ຮຸນາດເອັກ, ຮຸນາດເລັກ
(Ranad Ek, Ranad Lek)
ໝໍວົງໄພຼ້ (Gong Wong Yai)
ໝໍວົງເລັກ (Gong Wong Lek)
ຮຸນາດທຸ້ມ (Ranad Thum)
ທຸ້ມເລັກ (Thum Lek)
ຝັງ (Ching)
ຕະໂພນ (Tapone)
ກຣອນທັດ (Klong Thad)
ໄຟໄພຼ້ (Charb Yai)
ໄມ້ (Mong)

* { ຮັບສຽງແຕ່ງສູງຂຶ້ນໃນຮະບຸນຄູ່ ໔
Sounding one octave higher.

ສາງຄາ
ໄໝໂຮງເຢັນ
(Evening Prelude)

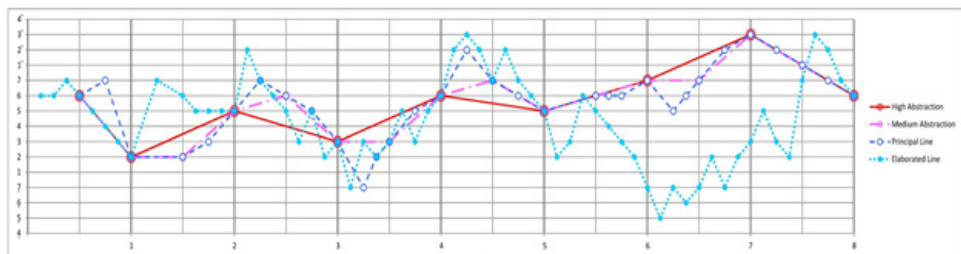
Sadhukarn 1

ປີໄນ (Pi Nai)
ຮຸນາດເອັກ, ຮຸນາດເລັກ
(Ranad Ek, Ranad Lek)
ໝໍວົງໄພຼ້ (Gong Wong Yai)
ໝໍວົງເລັກ (Gong Wong Lek)
ຮຸນາດທຸ້ມ (Ranad Thum)
ທຸ້ມເລັກ (Thum Lek)
ຝັງ (Ching)
ຕະໂພນ (Tapone)
ກຣອນທັດ (Klong Thad)
ໄຟໄພຼ້ (Charb Yai)
ໄມ້ (Mong)

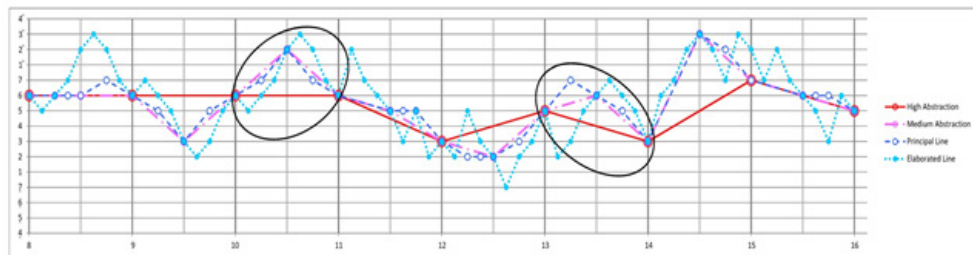
* { ຮັບສຽງແຕ່ງສູງຂຶ້ນໃນຮະບຸນຄູ່ ໔
Sounding one octave higher.

სურათი 3. ლა-ს მელოდიური დიაგრამა. (ა)ჩინგის ციკლის პირველი ნახევარი. (ბ)სხვა ჩინგის 4 ციკლის მეორე ნახევარი.

Figure 3. Melodic Diagram of *La*. (a) The first half of four ching cycles. (b) The second half of another four ching cycles.



(a)



(b)

სურათი 4. „სტრუქტურული ერთეულების“ ინტერვალური სტატისტიკა.
Figure 4. Statistics of intervals at “structural points”.

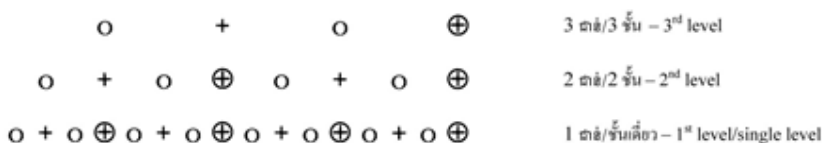
<i>Krao nai</i>				
	<i>Uni/Oct</i>	<i>4th/5th</i>	<i>3rd/6th</i>	<i>Others</i>
<i>Counts</i>	43	16	20	21
<i>Frequency</i>	43%	16%	20%	21%
<i>Chub/La</i>				
	<i>Uni/Oct</i>	<i>4th/5th</i>	<i>3rd/6th</i>	<i>Others</i>
<i>Counts</i>	17	8	7	9
<i>Frequency</i>	41.5%	19.5%	17.1%	21.9%
<i>Mean Frequency</i>				
	42.2%	17.8%	18.5%	21.5%

სურათი 5. ინტერვალების სტატისტიკა აქცენტირებად რიტმში (ჩაპი).
Figure 5. Statistics of intervals at accented strokes (“chap”).

<i>Krao nai</i>				
	<i>Uni/Oct</i>	<i>4th/5th</i>	<i>3rd/6th</i>	<i>Others</i>
<i>Counts</i>	31	4	10	5
<i>Frequency</i>	62%	8%	20%	10%
<i>Chub/La</i>				
	<i>Uni/Oct</i>	<i>4th/5th</i>	<i>3rd/6th</i>	<i>Others</i>
<i>Counts</i>	11	6	3	1
<i>Frequency</i>	52.4%	28.6%	14.3%	4.7%
<i>Mean Frequency</i>				
	57.2%	18.3%	17.1%	7.4%

სურათი 6. ციკლური მოდელის სამი დონე. “O” აღნიშნავს ღია, უაქცენტო დარტყმას. “+” კი აქცენტირებულს, “⊕” ერთად აღნიშნავენ აქცენტირებულ დარტყმას, რომლითაც სრულდება ციკლი.

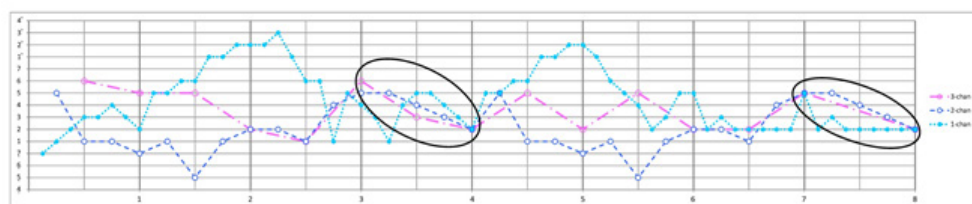
Figure 6. Three levels of cyclic patterns of ching. “O” denotes an open, unaccented stroke; “+” denotes a damped, accented stroke; “⊕” denotes an accented stroke that ends a cycle.



სურათი 7. კრაო ნაის სამი დონის ფრაგმენტები როლუოსის მუსიკოსთა ხელნაწერებიდან.
Figure 7. Excerpts of three levels of *Krao nai* from the manuscripts by musicians from Roluos.



სურათი 8. ზემოთ მოტანილი მელოდური დიაგრამების ფრაგმენტების შედარება.
Figure 8. Comparison of the excerpts above in a melodic diagram.



მაგალითი 2. ფრაგმენტი ცოცხალი შესრულებიდან, სადაც სხვადასხვა დონე ერთდროულად შესრულდა.
Example 2. Transcription of an excerpt from a live performance where different levels are played together.



**ზრანკ შერვაში (გერმანია)
ნანა მჟავანაძე, ელგუჯა დაღუნაშვილი
(საქართველო)**

**ტრადიციული ქართული (მატნილად სვანური) სიმღერა, ლოცვა და
დატირება – აუდიო, ვიდეო და ლარინგოფონით ჩანარილი სავალე
ჩანანარების გრძელვადიანი ინტერნეტ-არქივი**

შესავალი

საქართველოს ტრადიციული მრავალხმიანი ვოკალური მუსიკა წარმოადგენს ქვეყნის მდიდარი მუსიკალური მემკვიდრეობის ღირებულ შედეგს და მისი კულტურული იდენტობის არსებით ასპექტს. წარსულში, საუკუნეზე მეტი ხნის წინ, ფონოგრაფის ჩანანერებიდან მოყოლებული, ტრადიციული ქართული მუსიკის ამ სფეროს აღწერისა და ჩანერის უამრავ მცდელობას ჰქონდა ადგილი. მიუხედავად ამისა, წლების განმავლობაში ბევრი მათგანი დაიკარგა და ხელმისაწვდომი ისტორიული აუდიო ჩანანერების ხარისხი ხშირად არადაამაკმაყოფილებელია თანამედროვე რაოდენობრივი ანალიზის ტექნიკის გამოყენებისთვის.

ამიტომ, 2016 წლის ზაფხულში ჩვენ ვიმყოფებოდით სამთვიან სავალე ექსპედიციაში, რათა ახალი კვლევისთვის ჩაგვეწერა ტრადიციული ქართული სიმღერის, ლოცვისა და დატირების ნიმუშები.

ჩვენი ექსპედიცია რეგიონულად ფოკუსირებული იყო ზემო სვანეთზე, ევროპისა და აზიის გზაჯვარედინზე მყოფ ერთ-ერთ იშვიათ მხარეზე, სადაც უძველესი (სავარაუდოდ წინაქრისტიანული) ტრადიციები ჯერ კიდევ კულტივირებულია, როგორც ყოველდღიური ყოფის ნაწილი. ამიტომ სვანურ სიმღერებს, როგორც ამ რიტუალების ნაწილს, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქართულ მუსიკაში და ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ შედარებით ორიგინალურ ფორმას, რაც ამ მხარის ქვეყნის ცენტრიდან დაშორებული გეოგრაფიული მდებარეობით აიხსნება. სვანური მრავალხმიანი სიმღერის სტილს განსხვავებული ტერმინებით აღნიშნავენ; მათ შორისაა „კომპლექსური მრავალხმიანობა“ (Aslanishvili, engl. reprint 2010), ან „ბურდონული დისონანსური მრავალხმიანობა“ (ჟორდანია, 2010). ბურდონის მნიშვნელობის და/ან დისონანსების როლის შესახებ მსჯელობა განსხვავებულია სხვადასხვა ავტორთან, მაგალითად, დირთან (1914) და ჟორდანიასთან (2006). კონსენსუსი მიღწეულია მხოლოდ იმ ჰიპოთეზასთან მიმართებით, რომ სვანური მუსიკა წარმოადგენს ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის უძველეს, ჯერ კიდევ ცოცხალ ფორმას.

ჩვენი რწმენით, თუ გინდა სრულად ჩანდე ტრადიციული ქართული ვოკალური მუსიკის ჰარმონიულ წყობასა და ტონალურ ორგანიზებას, უნდა შეისწავლო სვანური სიმღერები, ვინაიდან, როგორც ჩანს, სწორედ აქაა შენარჩუნებული ქართული ვოკალური მუსიკის (და შესაძლოა, ევროპულის, Jordania, 2006) განვითარების საწყისი ეტაპები (Aslanishvili, engl. reprint 2010; Chkhikvadze, engl. reprint 2010; Araqishvili, engl. reprint 2010), სწორედ ამიტომ ავირჩიეთ კვლევისთვის სვანეთის რეგიონი.

წარსულში სვანური მუსიკის, თავდაპირველად, ფონოგრაფებით, მოგვიანებით – მაგნიტოფონებით ჩანერის მნიშვნელოვანი მცდელობები იყო. 100 წელზე მეტი ხნის წინ, ადოლფ დირი (1914) განიხილავდა ზაქარია ფალიაშვილის სვანეთში (სამხრეთ-დასავლეთი საქართველო) შეგროვებულ (1909) ფონოგრაფის ჩანანერებს. სამწუხაროდ, სვანური სიმღერების ადრეული, წინა საუკუნის დასაწყისში გაკეთებული ჩანანერების უმეტესობა არაა

შემონახული. მოძიებული მცირე რაოდენობის აუდიომასალა ძალიან ცუდი ხარისხისაა. მეორე მხრივ, თბილისის კონსერვატორია 1950-იანი წლებიდან, ასევე, იწერდა მასალებს, თუმცა ეს ჩანაწერები 90-იანებში სარემონტო სამუშაოების მსვლელობისას დაიკარგა.¹ უნდა აღინიშნოს, რომ 1980-იან წლებში, ხმის ჩამწერ სტუდიაში „მელოდია“ მესტიის რეგიონულ ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის „რიჰოს“ ჩანაწერები გაკეთდა. თუმცა, ეს ჩანაწერები ახლახან გამოიცა (Khardziani, 2017) და ჩვეთვის ხელმისაწვდომი არ იყო. მცირეოდენი ახალი ჩანაწერები გააკეთეს ეთნომუსიკოლოგებმა მალხაზ ერქვანიძემ და ქეთი მათიაშვილმა (2004, დაახლოებით 25 სიმღერის ჩანაწერი ქვემო სვანეთიდან), ასევე, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრმა, ეთნომუსიკოლოგ ნატო ზუმბაძის ხელმძღვანელობით (2007–2010 წლებში, ქვემო და ზემო სვანეთში), ნაწილობრივ, რამდენიმე მიკროფონით და მობილურ ჩამწერ სტუდიაში. გარდა ამისა, ხალხის მიერ დაფინანსებული პროექტის Svan Recording Project ფარგლებში, 2010 წელს 32 სიმღერა ჩაიწერა ლენჯერში ამერიკელი მომღერალის, კარლ ლინიქისა და ანსამბლ „რიჰოს“ წევრების შესრულებით. თუმცა, გაუგებარია, წარმატებით დასრულდა თუ არა ეს პროექტი, ვინაიდან ჩვენი რამდენიმე ელექტრონული წერილი უპასუხოდ დარჩა და შესაბამისი ვებ-გვერდი რამდენიმე წელია არააქტიურია. ამრიგად, ჩვენს საველე ექსპედიციამდე, რომელიც ქვემოთ იქნება აღწერილი, ტრადიციული სვანური სიმღერების ცნობილი, საჯაროდ ხელმისაწვდომი აუდიომასალა რაოდენობრივად და ხარისხობრივად ძალიან მწირი იყო.

სვანური მუსიკის ახალი ჩანაწერები

2016 წლის ზაფხულს, ორმა ჩვენგანმა (ფრენკ შერბაუმი და ნანა მჭავანაძე), ტრადიციული ქართული სიმღერის, ლოცვისა და დატირების ახალი საკვლევი მასალის ჩანერის მიზნით, ჩავატარეთ სამთვიანი საველე ექსპედიცია სვანეთზე ფოკუსირებით (სურ. 1), თუმცა საქართველოს სხვა რეგიონებიც მოვიცავით. ჩანაწერთა კორპუსის შექმნის კონტექსტში ჩვენ მხედველობაში მივიღეთ სერას (Serra, 2014) კრიტიერიუმები (მიზანი, მოქმედების სფერო, სისრულე, ხარისხი და მრავალჯერადი გამოყენების შესაძლებლობა). რაც შეეხება მოქმედების სფეროს, ჩვენ ჩავწერეთ ტრადიციული ქართული სიმღერის, ლოცვისა და იშვიათი დატირების უამრავი ნიმუში (სულ დაახლოებით 120 ერთეული). ჩანაწერების ტექნიკური ხარისხი მერყეობს კარგიდან ბრწყინვალემდე. ყველა ჩანაწერი გაკეთდა მრავალარხიან-მულტიმედიაურ ჩამწერებზე, სადაც მაღალი რეზოლუციის (4K) ვიდეონაკადი კომბინირებულია 3-არხიანი ყურსასმენიანი მიკროფონის ჩამწერებთან (ერთი თითოეულ ხმათა ჯგუფისთვის), 3-არხიანი ლარინგოფონის (larynx microphone) ჩანაწერების ნაკადთან (აქაც ერთი თითო ხმის ჯგუფისთვის) და ჩვეულებრივ სტერეო ჩამწერთან. ლარინგოფონების სისტემატური გამოყენება, რაც აქამდე, როგორც ვიცით, ეთნომუსიკოლოგიურ საველე ექსპედიციებში არასდროს მომხდარა, მოტივირებული იყო შერბაუმის (2015) შედეგებით, რამაც აჩვენა, რომ ლარინგოფონის ჩანაწერები საშუალებას იძლევა, დამახინჯების გარეშე დაფიქსირდეს თითოეული მომღერლის წვლილი მაშინ, როდესაც ისინი ყველანი ერთად მღერიან ბუნებრივ პირობებში. გარდა ამისა, ისინი შეიცავენ მნიშვნელოვან ინფორმაციას მომღერლის ხმის სიმაღლის,

¹ 1990-იან წლებში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სარემონტო სამუშაოების დროს დაიკარგა არა 1950-იანი, არამედ 1990-იანი წლების საექსპედიციო მასალა, ჩანერილი მაგნიტოფონის კასეტებზე, რომელშიც სვანური სიმღერების ჩანაწერები არ ყოფილა. როგორც ჩანს, ავტორებისათვის, ასევე, უცნობი იყო სვანური სიმღერების ის ჩანაწერები (შალვა მშველიძის, სერგი ჟღენტისა და ვლადიმერ ახოპაძის ჩანერილი 35 ნიმუში), რომლებიც შესულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამოცემაში „ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური სიმღერები ცვილის ლილვაკებიდან“ (2006, 2007, 2008) (რედ).

ინტონაციის, ტემბრისა და ინტენსივობის შესახებ, რაც საშუალებას იძლევა, ზეპირი ტრადიციული ვოკალური მუსიკის ანალიზისა და დოკუმენტირებისთვის ახლებურად გამოვიყენოთ კომპიუტერული აპლიკაციები, მაგალითად, კომპიუტერული ბგრეთასი-მალღებრივი ანალიზის ტექნიკის გამოყენება ბგრეთასიმალღებრივი ბილიკების (მიკრო-ტონური სტრუქტურის ჩათვლით) დოკუმენტირებისთვის, სიმღერაში არსებული ბგრეთათრიგებისა და მომღერლებს შორის ინტერაქციის შესწავლის მიზნით (Scherbaum, 2016). ჩანერის თითოეულ სეანსს თან ახლავს ვრცელი ინტერვიუები მომღერლებთან, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ქართველი ეთნომუსიკოლოგი ნანა მჟავანაძე (Scherbaum and Mzhavanadze, 2017). რაც შეეხება სერას (2014) მეხუთე კრიტერიუმს (მრავალჯერადი გამოყენების შესაძლებლობა), ახლახან დაფინანსებული კვლევითი პროექტის “Computational Analysis of Traditional Georgian Vocal Music (Müller and Scherbaum, 2018)~ ფარგლებში შემუშავდება სვანური მუსიკის ვებ-საცავი, სადაც კვლევითი სამუშაოსთვის ყველა ჩანანერი (ძირითადი ინფორმაცია და სტანდარტიზებული და მკაფიოდ დოკუმენტირებული მუსიკოლოგიური შეფასება) იქნება ხელმისაწვდომი Creative Commons-ის ლიცენზიით.² ამ გზით ჩვენ ვაპირებთ ხელი შევუწყოთ მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის მოსახერხებელი და აუთენტური ფორმით დაცვასა და დოკუმენტირებას.

ტრადიციული სვანური მუსიკის სისტემატური ჩანერის ჩვენს საველე ექსპედიცია-მდე არსებული ყველა ინიციატივას აერთიანებს ის, რომ ჩანანერები წმინდა აკუსტიკური იყო. ისეთ ჩანანერებშიც კი, რომლებიც ცალ-ცალკე მიკროფონებითაა გაკეთებული (სახეზეა ზოგიერთ ბოლო პროექტში), ინდივიდუალური ხმები განცალკევებულად ძალიან რთულად ისმის. სიმღერის დროს სხეულის ვიბრირების წარმოქმნისა და გავრცელების შესახებ ჩვენი პროექტის კონტექსტში (Scherbaum et al. 2015), მიმართული მიკროფონებით ჩვენ გამოვცადეთ ინდივიდუალურ ხმათა აკუსტიკური გამოყოფადობა და აღმოვაჩინეთ, რომ იდეალურ პირობებშიც კი იგი ძალიან სწრაფად იკარგებოდა, მაშინ, როდესაც მომღერლები განსხვავებული ინტენსივობით მღეროდნენ (რასაც ისინი ნამდვილად აკეთებენ სვანეთში). მაშასადამე, შეძენილი კვლევითი შედეგები, როგორც ჩანს, ოპტიმალურად ესადაგება ბევრი განსხვავებული კვლევითი საკითხის გადანყევტას.

მონაცემთა შეგროვება და წინასწარი სამუშაო.

ადგილმდებარეობა, სადაც გაკეთდა ჩანანერები

საველე ჩანანერები გაკეთდა 25 სესიაზე 2016 წლის ივლის-სექტემბერში. გაკეთებული ჩანანერების ადგილმდებარეობა ნაჩვენებია ნახ.1-ზე. ვინაიდან ჩვენი პრიორიტეტი იყო ზემო სვანეთი, ჩანერის სესიათა უდიდეს ნაწილში ჩართული იყვნენ სვანი მომღერლები, ან ის ხალხი, ვინც სვანურ ზარს ასრულებდა სვანეთში და მის მიღმა არსებულ სვანურ დასახლებებში (დიდგორი, ნალკა და უდაბნო). მე-3 და მე-4 სესიაზე ჩვენ ჩავწერეთ გურული მომღერლების ორი ჯგუფი („შალვა ჩემო“ და „ამაღლება“, შესაბამისად, ოზურგეთში და ბუკისციხეში), ხოლო 22-ე სესიაზე, თბილისში, გამოვიყენეთ შესაძლებლობა და ჩავწერეთ ეთნომუსიკოლოგ ქალთა ჯგუფი „მზეთამზე“, რომელმაც სხვადასხვა რეგიონის სიმღერები შეასრულა. გარდა ამისა, ჩავწერეთ მომღერლები გლოლადან და ლებიდან, მდ. რიონის ხეობის ზედა ნაწილიდან (ამჟამად რაჭას მიეკუთვნება). წარსულში ეს რეგიონიც სვანეთის ნაწილი იყო.

² <https://www.uni-potsdam.de/soundscapelab/>

ჩამწერი მოწყობილობა და მონაცემთა დამუშავება

ჩვენი სტანდარტული ჩამწერი მოწყობილობა შედგება სამი DPA 4066-F ყურსასმენიანი მიკროფონისგან და სამი (მოდიფიცირებული) Albrecht AE 38 S2 ლარინგოფონისგან (თითო კომპლექტი ყურსასმენიანის/ლარინგოფონის თითო მომღერლისთვის), რომელიც ერთდოულად იწერებოდა Zoom F8 საველე ჩამწერით. გარდა ამისა, მომღერალთა თითოეული ჯგუფი ჩაენერეთ პორტატიული სტერეო ჩამწერით Olympus LS5. თითოეული სესია ვიდეოზეც იყო დოკუმენტირებული 4K რეზოლუციის ვიდეოკამერით Sony AX 100. შესაბამისი აუდიო სიგნალი, ასევე, ჩაინერა შიდა სტერეო მიკროფონით (მცირე ოთახებში), ან მიმართული მიკროფონით Sony XLR-K2M (მაშინ, როდესაც კამერა მომღერლებისგან დიდად იყო დაშორებული). დამატებით, ფოტოები და მოკლე ვიდეოები გადავიღეთ კამერით Sony HX90 და iPhone 6-ით, ზოგჯერ ინტერვიუებისთვის ვიყენებდით ვიდეოკამერას Zoom Q4.

ერთნაირი გრძლიობის ბილიკები ხელით ამოვჭერით და შევინახეთ დისკზე ფაილებში, რომელთა დასათაურებაში მითითებულია სიმღერის სახელწოდება, ჩანერის ადგილი, ანსამბლი ან მომღერალთა ჯგუფი, ჩანანერის გაკეთების თარიღი და ფაილის ტიპი (media type). ამ კონტექსტში, შეთანხმება დასახელებების შესახებ აღწერილია დანართში A. თითოეული სიმღერისთვის, აუდიო და ვიდეო არხები დამუშავდა ცალ-ცალკე ლარინგოფონისა და ყურსასმენიანი არხებისთვის, რომლებიც ჩაენერეთ Zoom F8 ჩამწერით, Olympus სტერეო არხით და ვიდეო არხით.

არქივის შინაარსი

ახალი არქივი ორი განსხვავებული ნაწილისგან შედგება, ერთი შეიცავს ყველა სიმღერასთან დაკავშირებულ ფაილებს, მეორე კი – თითოეული ჩანერის სესიასთან დაკავშირებულ ფაილებს და აღწერით მასალას. მთლიანობაში, ჩანერილი სიმღერების თემატიკა საკმაოდ მრავალფეროვანია (სურ. 2). მხოლოდ საგალობლები და ბალადები შეადგენს სასიმღერო მასალის ნახევარს. ერთი მეოთხედი საცეკვაო, სუფრული და სამგლოვიარო სიმღერებია. სამგლოვიარო სიმღერა „ზარის“ თერთმეტი ნიმუში ჩანერილია სხვადასხვა კონტექსტში. ოთხი მათგანი ჩანერილია უშუალოდ დაკრძალვის დროს (№12 და №13 კალასა და ლატალში) ხოლო დანარჩენები „შესრულდა“ ჩვეულებრივი ჩანერის სეანსის დროს. საერთო ჯამში, არქივში განსხვავებული ტიპის (ვიდეო, აუდიო და ლარინგოფონის ჩანანერები) 1444 ფაილია (ბილიკია). ისინი მიეკუთვნება 216 განსხვავებულ „ჩანანერს“. მათ შორისაა ლოცვების 37 ჩანანერი და სამგლოვიარო სიმღერების („ზარი“) 11 ჩანანერი. დანარჩენს ეწოდება სიმღერები (ძალიან ზოგადი მნიშვნელობით). ზოგიერთი სიმღერა რამდენჯერმე ჩაინერა სხვადასხვა ანსამბლის მიერ. მაგალითად, „ქრისტე აღსდგა“ და „ჯვრავიშ“ – ხუთჯერ, „ვიცბილ-მაცბილ“, „წმინდაო ღმერთო“ (სამგლოვიარო ვერსია) და „დალა კოჯას“ – ოთხჯერ (სურ. 3).

რაოდენობრივი ანალიზისთვის მზადებისას, ყველა აუდიო და ვიდეო ჩანანერი სინქრონიზირებულ იქნა დროში. ჩანანერების გადარჩეული ვერსია ამჟამად ინახება რეგიონული სამეცნიერო კვლევის მონაცემთა გრძელვადიან არქივში LaZAR (იენას უნივერსიტეტი/გერმანია), საიდანაც იგი საძიებო ვებ-ინტერფეისის³ მეშვეობით ხელმისაწვდომი გახდება მთელ მსოფლიოში.

³ უკვე ხელმისაწვდომია მისამართზე: <https://lazardb.gbv.de/search>

მადლიერება

ჩვენი მადლიერება, პირველყოვლისა, გვინდა გამოვხატოთ ყველა იმ ადამიანის მიმართ, ვინც გაგვიზიარა საკუთარი კულტურული ღირებულებები, საშუალება მოგვცა ამის ნაწილი ვყოფილიყავით და ჩაგვეწერა მათი რიტუალები. უზომოდ მადლიერები ვართ ლევან (ლეო) ხიჯაკაძის, რომლის გარეშეც საველე ექსპედიცია ვერ შედგებოდა ამ სახით. გარდა ამისა, პროექტს დაეხმარა ბევრი ადამიანი, ვინც სხვადასხვაგვარად გვედგა გვერდში, კერძოდ, გვეხმარებოდა ზოგიერთ მომღერალთან კონტაქტის დამყარებაში. ესენი არიან ჩამგელიანის ოჯახი ლახუშდში, მალხაზ ერქვანიძე და თორნიკე სხიერელი. დიდი მადლობა თქვენ ყველას.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

FRANK SCHERBAUM (GERMANY)
NANA MZHAVANADZE, ELGUJA DADUNASHVILI
(GEORGIA)

**A WEB-BASED, LONG-TERM ARCHIVE OF AUDIO, VIDEO, AND
LARYNX-MICROPHONE FIELD RECORDINGS OF TRADITIONAL GEORGIAN
SINGING, PRAYING AND LAMENTING WITH SPECIAL EMPHASIS ON SVANETI**

Introduction

The traditional polyphonic music of Georgia constitutes a precious result of its rich musical heritage and an essential aspect of its cultural identity. There have been many efforts in the past to document and record traditional Georgian music in the field, starting with phonograph recordings already more than a century ago. However, many of them have been lost over the years and the available historic audio recordings are often of insufficient quality for the application of modern, quantitative analysis techniques. Therefore, during the summer of 2016 we have performed a three-month field expedition to record a new research corpus of traditional Georgian singing, praying and lamenting.

The regional focus of our field expedition was on Upper Svaneti which is one of the rare regions in the crossroads of Europe and Asia where very old (presumably pre-Christian) traditions are still cultivated as parts of daily life. Svan songs as parts of these rituals therefore occupy a special place within the Georgian music and are still maintained in a comparatively original form due to the remote geographic situation. The style of Svan multi-part singing has been described in different terms e.g. as chordal unit polyphony (Aslanishvili, engl. reprint 2010) or as drone dissonant polyphony (Jordania 2010), and the judgments regarding the importance of the (moving) drone and/or of the role of dissonances differ between authors, e.g. between Dirr (1914) and Jordania (2006). Consensus, however, exists on the hypothesis that Svan music represents the oldest still living forms of Georgian vocal polyphony.

The reason for choosing Svaneti as the target region for our research is our believe that if one wishes to fully understand the harmonic structure and the tonal organisation of traditional Georgian vocal music, there is no way around the understanding of Svan songs, since presumably the first stages of Georgian vocal music development (and possibly of Europe (Jordania, 2006) have been preserved in them (Aslanishvili, engl. reprint 2010; Chkhikvadze, engl. reprint 2010, Araqishvili, engl. reprint 2010).

There have been considerable efforts in the past to record traditional Svan music, first with phonographs, later with tape recorders. Already more than 100 years ago, Adolf Dirr (1914) discusses the musical characteristics of phonograph recordings from Svaneti (North-western Georgia), which had been collected by Zakaria Paliashvili (1909). Unfortunately, most recordings of Svan songs from the early days of the last century have not survived the time. The few audio files obtained are mostly in a very poor quality. On the other hand, the Tbilisi Conservatory has also carried out recordings since the 1950s. These recordings, however, were lost during construction work in

the 90s¹. It should also be noted that during the 1980s, a set of recordings with the Mestia Regional Folk Song and Dance Ensemble “Riho” were made in the voice recording studio “Melodia”. These recordings, however, were only released very recently (Khardziani, 2017) and were not available to us prior to our project. A small number of more recent audio recordings were made by ethnomusicologists Malkhaz Erkvanidze and Ketii Matiashvili (2004, recordings of approximately 25 songs in Lower Svaneti), and between 2007 and 2010 by the State Center of Folklore under supervision of ethnomusicologist Nato Zumbadze, both in Lower and Upper Svaneti, partly with several microphones and in a mobile recording studio. In addition, within the crowd-funded Svan Recording Project performed by American singer Carl Linnich in 2010 with members of the Riho Ensemble in Lengeri, 32 songs were supposedly recorded. However, it is unclear whether this project was successfully completed, since several email queries to the project initiators remained unanswered and the corresponding website seems to be inactive for several years. In conclusion, prior to our own field expedition described below, the known publicly available audio material from traditional Svan songs was very limited in number and quality.

New Recordings of Svan music

During the summer of 2016, two of us (Frank Scherbaum and Nana Mzhavanadze) performed a field expedition of three months duration, focused on Svaneti but including also other regions in Georgia, to record a new research corpus of traditional Georgian singing, praying, and lamenting. In the context of the creation of this corpus we have taken the criteria of Serra (2014) (purpose, coverage, completeness, quality, and reusability) into account. Regarding the coverage, we have recorded a wide range of examples of traditional Georgian singing, praying, and rare examples of funeral laments (roughly 120 pieces in total). The technical quality of the recordings is good to excellent. All the recordings were done as multichannel-multimedia recordings in which a high resolution (4K) video stream is combined with a stream of 3-channel headset microphone recordings (one for each voice group), a stream of 3-channel larynx microphone recordings (one for each voice group as well), and a conventional stereo recording. The systematic use of larynx microphones, which to our knowledge has never before been systematically used in ethnomusicological field expeditions, was motivated by the results of Scherbaum (2015) who have demonstrated, that larynx microphone recordings allow the undistorted documentation of the contribution of each singer while all of them are singing together in their natural context. Secondly, they contain essential information of a singer’s voice regarding pitch, intonation, timbre and voice intensity which allow the application of computer based ways to document and analyse oral tradition vocal music in new ways, e.g. to perform computerised pitch-analysis techniques to document the pitch tracks (including the microtonal structure), to study the pitch inventory and scales used and the interaction between singers Scherbaum (2016). Each recording session was accompanied by extensive interviews of the performers conducted by Georgian ethnomusicologist Nana Mzhavanadze (Scherbaum and Mzhavanadze, 2017). Regarding the fifth criterion of Serra (2014) (reusability), within

¹ The recordings of the 1950s were not lost during construction work in the 90s. At that time materials, which did not include recordings of Svan songs, recorded on the cassette tapes by expeditions in the 1990s, were lost. Apparently the authors were also unaware of the Svan songs (35 examples recorded by Shalva Mahvelidze, Sergi Zhghenti and Vladimir Akhobadze), included in Tbilisi State Conservatoire publication “Echoes from the Past, Georgian Folk Songs from Wax Cylinders” (2006, 2007, 2008) (ed.).

the recently funded research project Computational Analysis of Traditional Georgian Vocal Music (Müller and Scherbaum, 2018) a web-based repository of Svan music will be developed, in which all the recordings are going to be made accessible for research under a Creative Commons licence in a quality-controlled manner, together with the collected background data and a standardized and transparently documented musicological evaluation. This way, we intend to contribute to the preservation and documentation of the World Cultural Heritage Georgian Vocal Polyphony in a user-friendly yet authentic form.

All the initiatives to systematically record traditional Svan music prior to our own field expedition have in common that the recordings were purely acoustic. Even with recordings with separate microphones (as in some of the more recent projects), the separability of the individual voices is very limited. In the context of our own work on the generation and propagation of body-vibration during singing Scherbaum et al. (2015) we have tested the acoustic separability of individual voices with directional microphones under study conditions and found that this is lost very quickly even under idealized conditions when singing with differing intensity (which they definitely do in Svaneti). In conclusion, the acquired research corpus seems optimally suited to address a large number of very diverse research questions.

Data Collection and Pre-Processing

Recording Locations

The field recordings were done in 25 recording sessions spread over the summer months (July-September) of 2016. The recording locations are shown in fig.1. Since our emphasis was on (Upper) Svaneti, the vast majority of the recording sessions involved Svan singers or people performing Svan prayers, either in Svaneti or in Svan settlements outside Svaneti (Didgori, Tsalka, and Udabno). In sessions 3 and 4 we recorded two groups of Gurian singers (*Shalva Chemo* and *Amaghleba* in Ozurgeti and Bukitsikhe, respectively), while in session 22 in Tbilisi we used the opportunity to record singers from a women's group of ethnomusicologists (*Mzetamze*) to perform songs from various regions. In addition, we recorded singers in the villages of Glola and Ghebi in the upper part of the Rioni river valley (which now belongs to Racha). In former days, this region used to be part of Svaneti as well.

Recording Equipment and Processing

Our standard recording setup consisted of three DPA 4066-F headset microphones and three (modified) Albrecht AE 38 S2 larynx microphones (one set of headset/larynx for each singer), which were simultaneously recorded using a Zoom F8 field recorder. In addition, we recorded each group of singers as a whole with an Olympus LS5 portable stereo recorder. Each session was also documented by video in 4 K resolution using a Sony AX 100 video camera. The corresponding audio signal was either recorded by the internal stereo microphone (in cases of small rooms) or with a Sony XLR-K2M directional microphone (in cases where the camera was placed at larger distances from the singers). In addition, still photos and occasionally short videos were taken with a Sony HX90 camera and iPhone 6 and a Zoom Q4 video camera was occasionally used for interviews.

For each channel group, tracks of similar length were manually cut and saved to disc in files for which the filenames indicate the song name, the location of the recording, the ensemble or group of singers, the recording date, and the media type. In this context, the naming convention used is described in appendix A. For each song, the audio and video channels were processed separately

for the group of larynx and headset channels recorded by the Zoom F8 recorder, the Olympus stereo channel, and the video channel, respectively.

Archive Content

The new archive consists of two distinct parts, one containing all song related media files while the second one contains media and descriptive material related to the individual recording sessions. Overall, the distribution of themes covered by the recorded songs is quite diverse (fig.2). Hymns and ballads alone already make up one half of the song inventory. One quarter consists of dance songs, table songs, and mourning songs. Eleven recordings of funeral “songs”(Zari) were made in different contexts. Four of them were recorded during actual funerals (session numbers 12 and 13 in kala and Latali, respectively) while the rest were “performed” during conventional recording sessions. In total, the archive contains 1444 files (tracks) of different media types (video, audio, and larynx microphone recordings. These belong to 216 different “recordings”. Among them are 37 recordings of prayers and 11 recordings of funeral songs (Zari). The rest is referred to as songs (in a very general sense). Some of the songs were recorded several times by different ensembles, e. g. *Kriste Aghsdga* and *Jgragish* five times, *Vitsbil-Matsbil*, *Tsmindao Ghmerto* (the funeral version) and *Dale Kojas* four times (fig.3).

In preparation for quantitative analysis, all audio and video recordings have been time synchronized and quality-controlled. A curated version of the corpus is stored within the long-term archive of regional scientific research data LaZAR (hosted at the University of Jena/Germany), from which it is accessible world-wide through a searchable web-interface1.

Acknowledgments

First and foremost, our gratitude goes to all the people who shared their cultural treasures with us and allowed us to be part of and record their rituals. We are immensely indebted to Levan (Leo) Khijakadze without whom the field expedition would not have been possible in its present form. The project has also been helped by many people who supported us in different ways in particular helping us with establishing contacts with some of the singers. In alphabetical order these are the Chamegliani family in Lakhushdi, Malkhaz Erkvanidze, and Tornike Skhiereli. Didi madloba to all of you.

References

- Araqishvili, Dimitri. (2010). "Svan Folk Songs." In: *Echoes from Georgia: Seventeen arguments on Georgian polyphony*. Inc. Ch. 3. Pp. 35–56. Editors: Tsurtsumia, R. and Jordania, J. New York: Nova Science Publishers.
- Aslanishvili, Shalva. (2010). "Forms of Multipart Singing in Georgian Folk Songs." In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Inc. Ch. 4. Pp. 57–81. Editors: Tsurtsumia, R. and Jordania, J. New York: Nova Science Publishers.
- Chkhikvadze, Grigol. (2010). "Main Types of Georgian Folk polyphony." In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Ch. 6. Pp. 97–110. Editors: Tsurtsumia, R. and Jordania, J. New York: Nova Science Publishers.

Dirr, Alfred. (1914). *Neunzehn SwanischeLieder (Statt eines Referates)*, Anthropos. Pp. 597–621.

Jordania, Josph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Tbilisi State University Press.

Jordania, Josph. (2010). “Georgian Traditional Polyphony in Comparative Studies: History and Perspectives.” In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. Inc. Ch. 15. Pp. 229–248. Editors: Tsurtsumia, R. and Jordania, J. New York: Nova Science Publishers.

Khardziani, Maka. (2017). *Svan Folk Songs*. Collection of sheet music with two CDs for self-study. Tbilisi, Georgian Chanting Foundation.

Paliashvili, Zakaria. (1909). *Kartuli khalkhuri simgherebis krebuli (Collection of Georgian Folk Songs)*, tech. rep., Tbilisi, Kartuli filarmoniuli sazogadoeba (Georgian Philharmonic Society).

Scherbaum, Frank, Loos, W., Kane, Frank., and Vollmer, D. (2015). “Body Vibrations as Source of Information for the Analysis of Polyphonic Vocal Music.” In: *Proceedings of the 5th International Workshop on Folk Music Analysis*, June 10–12. Vol. 5, Pp. 89–93. Paris, France: University Pierre and Marie Curie.

Scherbaum, Frank. (2016). “On the Benefit of Larynx-Microphone Field Recordings for the Documentation and Analysis of Polyphonic Vocal Music.” In: *Proceedings of the 6th International Workshop Folk Music Analysis*, 15–17 June. Pp.80-87. Dublin, Ireland.

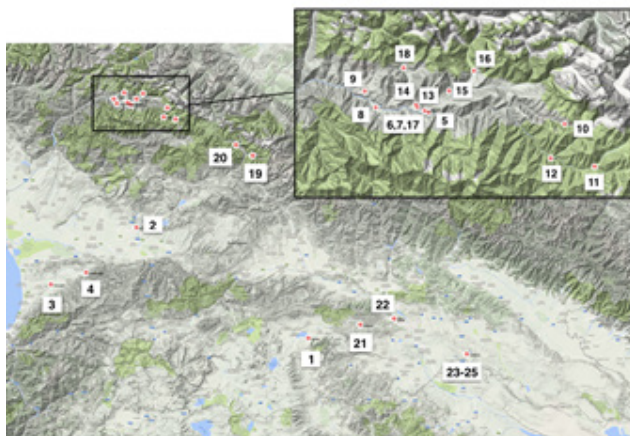
Scherbaum, Frank and Mzhavanadze, Nana. (2017). A new archive of multichannel-multimedia field recordings of traditional Georgian singing, praying, and lamenting with special emphasis on Svaneti, tech. rep.

Online sources

<https://lazardb.gbv.de/search>

სურათი 1. ადგილები, სადაც მოენყო ჩანერის 25 სესია. ჩანანერის სესიების ნუმერაცია შეესატყვისება არქივში მითითებულ ჩანანერის სესიების ნომრებს.

Figure 1. Locations of the 25 recording sessions. The numbers of the recording session correspond to the recording session notes in the archive.



სურათი 2. ჩანერილი სიმღერების თემების განაწილება. თითოეული თემის ზომა შეესაბამება კორპუსში მათი გამოჩენის შეფარდებით სიხშირეს.

Figure. 2 Distribution of themes covered by the recorded songs. The size of each theme indicates its relative frequency of occurrence in the corpus.



სურათი 3. კორპუსში შესული სიმღერების განაწილება. თითოეული სიმღერის ზომა შეესაბამება კორპუსში მათი აუღერების შეფარდებით სიხშირეს.

Figure 3. Distribution of recorded songs in the corpus. the size of each song name indicates its relative frequency of occurrence in the corpus.



გაგრძელებასა და აღორძინებას შორის: სოციალური და მუსიკალური პროცესები თანამედროვე სეტო ლეელს სასიმღერო ტრადიციაში

სეტო არის პატარა თვითმყოფი ეთნო-კულტურული ჯგუფი ესტონეთში, რომლის იდენტობის მარკერს წარმოადგენს *სეტო ლეელი*, მრავალხმიანი სიმღერა. წინამდებარე მოხსენებაში ნათელს მოვფენ თანამედროვეობაში მიმდინარე ამ სიმღერის მემკვიდრეობითობასთან დაკავშირებულ პროცესებს, როგორც მუსიკალური განვითარების, ისე იდეების თვალსაზრისით.

ძირითადი ფაქტები სეტოსა და სასიმღერო ტრადიციის შესახებ

სეტო არის ფინური წარმოშობის ხალხი, რომელიც ენობრივად ძალიან ახლოს დგას ესტონელებთან. მათი ენა მიეკუთვნება ესტონური ენების ვორუს დიალექტს. სეტოს რეგიონი 1918 წლამდე რუსეთის იმპერიას ეკუთვნოდა და იგი ისტორიულად მართლმადიდებლურია. ეს კულტურულად განასხვავებს მას დანარჩენი კათოლიკური და, მოგვიანებით კი, ლუთერანული ესტონეთისგან. მსოფლიო ომებს შორის სეტომა იყო ესტონეთის რესპუბლიკის ნაწილი. საბჭოთა პერიოდში, სეტომაას ტერიტორია გაყოფილი იყო ესტონეთსა და რუსეთის პიხკვას¹ ოლქს შორის და ის დღესაც ორ სახელმწიფოს შორისაა მოქცეული. საბჭოთა პერიოდში მუდმივად მიმდინარეობდა ეროვნული შიდა მიგრაცია. ემიგრაცია განსაკუთრებით მაღალი იყო რუსეთიდან ესტონეთის მიმართულებით. ამიტომაცაა, რომ თითქმის 12 000 სეტოელი ცხოვრობს ესტონეთის ტერიტორიაზე, მაშინ, როცა ნახევარზე ნაკლები არის დასახლებული ისტორიულ სეტომააში. დანარჩენი სეტო ცხოვრობს ესტონეთის სხვა ადგილებში, განსაკუთრებით დიდ ქალაქებში; უმრავლესობა ან ესტონელზეა დაქორწინებული, ან შერეული ოჯახებიდანაა.

რელიგიური განსხვავებულობიდან გამომდინარე, სეტო ისტორიულად გამოეყო ესტონელებს, სეტოელები მათ „ველურებს“ (სხვა აღმსარებლობის მქონეებს) უწოდებდნენ. რუსები, როგორც ერთ-ერთი მეზობელი ხალხი, სეტოს ხალხს მიიჩნევდნენ ნახევრად მორწმუნეებად, რადგან მათ შემონახული ჰქონდათ ძველი წარმართული ტრადიციები და არ ლაპარაკობდნენ რუსულად. ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში ესტონელებიც არ მიიჩნევდნენ სეტოელებს ესტონელებად, აცინებდნენ მათ დაბალი დონის ლიტერატურის, განათლებისა და ეკონომიკური შეძლების გამო. პოლიტიკურად და ეკონომიკურად ძლიერი მეზობლისგან კულტურული განსხვავებულობის წყალობით, სეტოს აქვს პრემოდერნული თვისებების მქონე არაორდინარული და კარგად შენახული ტრადიციული კულტურა.

1990 წლიდან, სეტომ დაიწყო საკუთარი კულტურის მიზანმიმართული აღორძინება. იმავე დროს, მათ საკუთარი კულტურა უფრო მისაწვდომი და მიმზიდველი გახადეს როგორც ესტონელებისთვის, ისე უცხოელებისთვის.

მე-20 საუკუნეში მიმდინარე პროცესების ფონზე, მანამდე არსებული ფოლკ-საზოგადოების მსგავსი ჯგუფი ტრანსფორმირდა ეროვნული ტიპის ჯგუფად: 2002 წელს, სეტოს კონგრესმა გამოაცხადა სეტო ავტონომიურ ეთნოსად. სეტოს აქვს მულტიკულტურული იდენტობა: ისინი აიგივებენ საკუთარ თავს, როგორც სეტოსთან, ისე ესტონელებთან;

¹ ესტონელები რუსეთის ფსკოვის ოლქს „პიხკვას“ უწოდებენ (რედ).

ამავე დროს, ისინი ხაზს უსვამენ ადგილობრივობის მნიშვნელობასა და საზოგადოების შიგნით არსებულ ურთიერთობებს (Valk & Särg, 2015).

სეტოს მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიცია, *სეტო ლეელო*, მიეკუთვნება ფინური რუნოს სიმღერების ტრადიციას და ვრცელდება ზეპირად დღემდე. *ლეელო* სეტოს ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მარკერია; იგი შეტანილია იუნესკოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სიაში 2009 წელს. ტრადიციას დღეს *ლეელო-გუნდი* (შედგება 10 წევრისგან) და სეტო საზოგადოება აგრძელებს, რომლებმაც პასუხისმგებლობა აიღეს ტრადიციის დაცვაზე (Seto Leelo, 2009).

მნიშვნელოვანია იმის დამატებაც, რომ *სეტო ლეელოს* საზოგადოება არ არის იმავე *სეტოს* საზოგადოება. ვფიქრობ, უპირაინი იქნება, დავეყრდნოთ „მუსიკალური საზოგადოების“ კონცეფციას, როგორც ამას ადგილი აქვს გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიაში (Harrison, Pettan 2010; Harrison 2015). თანამედროვე მუსიკალური საზოგადოება არის ჰეტეროგენური და არ ემთხვევა ეთნიკურ საზოგადოებას. რადგან *ლეელოს* ტრადიცია ჩამოყალიბდა ეთნიკური ეგზოტიზმის, მუსიკალური ალტერნატივისა და ერთგვარი მისტიკური სიძველის წყალობით, რაც ასე იზიდავდა ესტონელებს, ამ ტრადიციით დაინტერესდა არა – სეტოელი, სხვა წარმომომის ადამიანების დიდი რაოდენობა; ისინი შეუერთდნენ *ლეელო-გუნდს* ან მღერიან *ლეელოს* სხვაგვარად.

სეტოს მაგალითზე შეიძლება საკითხი დავსვათ უფრო ზოგადად: როგორ უყურებენ ამ პროცესის მონაწილეები „მუსიკალური თემის“ გაფართოებას ეთნიკური თემის მიღმა?

ჩემს მეთოდს შეიძლება ეწოდოს ბიოგრაფიული ან ნაწილობრივ ავტოეთნოგრაფიული: მე, როგორც არასეტოური წარმომომის ეთნომუსიკოლოგი, შემიძლია დავეყრდნო *სეტო ლეელოს* სიმღერისა და სწავლების ჩემს, საკმაოდ ხანგრძლივ, პერსონალურ გამოცდილებას. მაქვს შუა და ახალგაზრდა ასაკის *ლეელოს* მომღერალი ორი გუნდის 20-მდე წევრის ინტერვიუ. ერთი გუნდი სეტომადანაა, ხოლო მეორე – უფრო პატარა ქალაქ პოლვადან. მე მჭიდრო კავშირი მქონდა ამ ქალებთან, ვიყავი მათი მრჩეველი *ლეელოს* ძველი სტილის შესწავლის პროცესში. იმისათვის, რომ გამეგო, თუ რა დამოკიდებულება აქვს მომღერალს *სეტო ლეელოსთან*, გამოვიკვლიე, რა როლს თამაშობდა სიმღერა მათ ცხოვრებაში, როგორ ახდენდნენ ისინი სიმღერასთან დაკავშირებული იდეოლოგიური საკითხებისა და პერსონალური ემოციური გამოცდილების ვერბალიზებას.

იდენტობისა და კულტურული საკუთრების იდეები სეტო ლეელოს მუსიკალურ საზოგადოებაში

სეტო ლეელოს კულტურასთან დაკავშირებული მრავალფეროვანი იდეებიდან, მოკლედ შევხებით იდენტობისა და კულტურის მფლობელობის, ასევე, მდგრადობისა და ტრადიციის გადაცემის საკითხებს. უკვე აღვნიშნე სეტოს თემისა და *სეტო ლეელოს* მუსიკალური თემის გამიჯვნის შესახებ. როგორ ინტერპრეტაციას უკეთებენ „მკვიდრი“ მომღერლები არასეტოელ მომღერლებთან ურთიერთობებს და პირიქით?

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სეტოს ეთნიკური იდენტობა ძალიან ძლიერი და „ტრადიციული“ – ახალმოსულები რჩებიან ახალმოსულებად, ისინი არ წარმოადგენენ სეტოს თემში „ნამდვილ“ სეტოელებს. განიხილებიან თუ არა არა-სეტოელი მომღერლები მიმტაცებლებად? ნამდვილად, ზოგიერთი ავტორიტეტული სეტო მომღერალი არა-სეტოელი მომღერლის მიმართ უფრო კრიტიკულია, ვიდრე სეტოელის მიმართ. მეორე მხრივ, ეს შეიძლება აიხსნას იმით, რომ არა-სეტოელებს ნაკლები კულტურული გამოცდილება აქვთ და კარგად არ ესმით ენა და სტილი. სეტოს სიმღერა სიტყვაზეა დაფუძნებული. სიტყვის სწორი ფორმა და წარმოთქმა უმნიშვნელოვანესია მკვიდრი მომღერლისთვის. თუმცა, ამან შეიძლება არასწორად გვაფიქრებინოს, რომ ეთნიკურობა, როგორც ასეთი, გავლენას ახდენს მუსიკალურ შედეგზე. უნდა ითქვას, რომ სეტოს

ახალგაზრდა თაობა არ იზიარებს ამ შეხედულებებს, ისინი უფრო გახსნილები არიან ახალმოსულების მიმართ.

ლეელოს ტრადიციის სიმყარე დღესაც უფრო მნიშვნელოვანია სეტოსთვის, ვიდრე მომღერლის ეთნიკური მიკუთვნებულობა. ლეელო სიმღერის ტრადიციით დაინტერესებული სეტოელები ბევრი არ არიან, გასაკუთრებით, ცოტაა ისინი ახალგაზრდებში – მთელ ესტონეთში, დაახლოებით, 20-მდე ლეელო გუნდი არსებობს. შესაბამისად, არა სეტოელი მომღერლები საჭიროა ლეელო კულტურის მდგრადი ფუნქციონირებისთვის. სოციალოგები ამბობენ ამავდეს სხვა კულტურულად აქტიურ ახალმოსულებზე, ე.წ. „თვითგამოცხადებულ“ სეტოელებზე: ისინი უნდა მივიღოთ, რადგან საჭირონი არიან სეტოს კულტურის ფუნქციონირებისთვის (Valk & Särg, 2015). ბევრ ახალმოსულს აქვს კარგი მუსიკალური უნარები და ისინი ხელს უწყობენ ლეელო-გუნდების მუსიკალურ-საშემსრულებლო ხარისხის გაუმჯობესებას. მეტიც, არა-სეტოელთა ინტერესი ლეელო გუნდებში სიმღერის მიმართ, აღიქმება, როგორც ადრე ესტონელების მიერ დაკნინებული სეტოს კულტურის აღიარება.

შერეული ოჯახებიდან გამოსული მომღერლების ან სეტოს ფესვებთან სხვა რაიმე კავშირის მქონე მუსიკოსების (განსაკუთრებით, მათი, ვინც ლეელო-სიმღერის პრაქტიკას სეტომასს გარეთ ეწევა) ლეელო გუნდებში მონაწილეობა შეიძლება სხვაგვარადაც იყოს მნიშვნელოვანი. ის აღვივებს ამ საზოგადოებისადმი მიკუთვნებულობის გრძნობას და ასუსტებს ბავშვობის მოგონებების ნოსტალგიას (მაგალითად, სეტომასს ლანდშაფტზე, ბებიაზე და ა.შ.). საინტერესოა, რომ მიკუთვნებულობის ასპექტი არ შეიძლება გამოირიცხოს არა მარტო სეტოს ფესვების მქონე ხალხისთვის, არამედ არა-სეტოელებისთვისაც. სხვა მიზეზებთან ერთად, ნოსტალგიური კავშირები, მრავალი ადამიანისთვის, ერთ-ერთი მთავარი მოტივატორია ლეელო სიმღერაში მონაწილეობისთვის. მათ ენატრებათ ერთხელ უკვე განცდილი გრძნობა ტრადიციულ საზოგადოებასთან მიკუთვნებულობისა, რაც ასე ხშირად უკავშირდება სპონტანურ მუსიკის ქმნალობას.

გუნდის არა-სეტოელი წევრები აცხადებენ, რომ ისინი არ გრძნობენ გუნდის შიგნით ეთნიკურ დაძაბულობას. მაგრამ სპონტანური სიმღერის სიტუაციაში გუნდის სხვადასხვა წევრები, ავტორიტეტული მოხუცი ქალების ჩათვლით, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად იკავებენ თავს. არა-სეტოელების პასიურობის უკან იმალება არა მარტო კრიტიკის შიში, არამედ პატივისცემა სეტოელი მომღერლების მიმართ. ერთმა არა-სეტოელმა მომღერალმა მიაიმო თავისი ისტორია, თუ როგორ შეუყვრა ბებიამ ქვედაბოლო და როგორ გაუზიარა თითოეული ფერის წარმოშობის ამბავი. როგორც მან აღნიშნა, იგი სწორედ ამის წყალობით მიხვდა, რომ სეტოელებისთვის სიმღერა ისეთი პერსონალური ისტორიების მატარებელია, რომლის ნოსტალგიურ ქვეტექსტს უცხო ვერასოდეს გაიგებს; სწორედ ამიტომ აღიქვამენ პერსონალური სივრცის ხელყოფად, როცა უცხო იწყებს მათ შესრულებას (Kuutma & Kästik 2014).

ესთეტიკური ფასეულობები და მუსიკალური პრაქტიკა

კომუნიკაციის თანამედროვე საშუალებებმა მუსიკალურ საზოგადოებას ეთნიკური საზღვრები გადალახინეს. მათ, ასევე, მოახდინეს გავლენა ესთეტიკაზე – სასიმღერო სტილების არჩევანზე, მომღერალთა რეპერტუარზე, ასევე, შესწავლის პროცესზე.

სიმღერის ტრადიციაში 2 სტილური შრეა – ძველი და ახალი.

1) ძველ სტილს ახასიათებს მდიდარი ვარიაციები საგუნდო ხმებში, რიტმის გარკვეული შეგრძნება და სპეციფიკური ტემბრი. ზოგიერთ სიმღერას აქვს, აგრეთვე, ძველი ყაიდის პოლიფონია – სპეციფიკური ერთი-სამი ნახევარტონებისგან შემდგარი კილო (Pärtlas, 2004) (აუდიომაგ. 1). ეს სტილი თითქმის გაქრა ზეპირი ტრადიციიდან.

სეტოს საზოგადოებისთვის ეს ფაქტი ცნობილი გახდა ეთნომუსიკოლოგებისა და არქივებში დაცული ისტორიული ჩანაწერების წყალობით (Pärtlas, 2013). საარქივო ჩანაწერების უმრავლესობა მისაწვდომია ინტერნეტით, მომღერლები დამატებით მასალას ეძებენ არქივებში. ძველი სტილი, ასევე, შეიძლება მოვისმინოთ და შევისწავლოთ *ლეელო* გუნდის „ვარსკა ქალების“ დისკების ჩანაწერებიდან, მათ, თავის მხრივ, ეს სიმღერები შეისწავლეს ეთნომუსიკოლოგთა დახმარებით, საარქივო ჩანაწერებიდან (Oras, 2016) (აუდიომაგ 2).

ძველი სასიმღერო სტილის და ძველი კილოების ესთეტიკური ფასეულობა – განსაკუთრებით, ახალგაზრდებისთვის – მდგომარეობს დასავლური მუსიკისგან განსხვავებულ ჟღერადობაში. ყველა მომღერალი იდეოლოგიურად მისაღებად მიიჩნევს ძველი სტილის, როგორც უნიკალური კულტურის, შენარჩუნებას. ამავე დროს, ბევრი ადამიანისთვის, ძველი სტილი ესთეტიკურად შორეულად აღიქმება, რადგან ის არ შეესატყვისება თანამედროვე ჟღერადობის ტრადიციულ იდეალებს და ძველი სტილის შესწავლილი შესრულება ერთგვარ ხელოვნურობად და იძულებად აღიქმება.

2) ახალი სტილი. დღეს ზეპირ ტრადიციაში შედარებით ახალი სტილი დომინირებს. მოხუცი მომღერლები და საშუალო თაობის წარმომადგენლები მთელი ცხოვრების მანძილზე მღეროდნენ და ეს მათ ესთეტიკურ არჩევანზეც აირეკლება. მუსიკალური კილო და მელოდიები, რიტმი და ტემბრი დასავლური მუსიკის უფრო და უფრო მეტ გავლენას განიცდის; დღეს საერთოდ აღარ ვხვდებით მუსიკალურ ვარიაციებს. ახალი სტილის მნიშვნელოვანი ფასეულობაა *სეტო ლეელოს* საზოგადოების გაერთიანება სკონტანური სიმღერის სიტუაციაში, სადაც სხვადასხვა გუნდის მომღერლები გაერთიანებულად მღერიან სიმღერას ახალ სტილში. ამასთან, ძველი სტილით დაინტერესებულ ახალგაზრდა მომღერლებს უყვართ სიმღერების შესრულება ახალი სტილითაც; რადგან ახალი სტილი განასახიერებს მათ ადგილობრივ მუსიკალურ ენას და ლამაზად, ადვილად გასაგებად აღიქვამენ მას (ვიდეომაგ. 1).

სეტოელი და არა-სეტოელი ადამიანებისთვის სეტოს სიმღერის სწავლების ჩემი გამოცდილება ძირითადად დაკავშირებულია ძველი სტილის სწავლებასთან. მაგრამ ბოლო წლებში, აუცილებელი გახდა იმ გუნდების კონსულტირება, რომლებიც პრაქტიკას ახალ სტილში ეწევიან. მომღერლებს ესაჭიროებათ რჩევა სეტოს სიმღერის ისეთ საბაზისო საკითხებში, როგორიცაა: სოლო მაღალი ხმის შესრულება, როგორ დაამატონ ვარიაციული ელემენტები დაბალ ხმაში, როგორ მიიღონ ტრადიციული ტემბრი.

დღეს, ძველი სტილით სიმღერა და, ზოგიერთ შემთხვევაში, ახალი სტილითაც, მოითხოვს თეორიულად გაცნობიერებულ შესწავლას – მაგალითად, თუ რომელიმე გუნდი ეცდება შეისწავლოს სიმღერები საარქივო ჩანაწერებიდან მხოლოდ მოსმენილის საფუძველზე, ძველი ჩანაწერების მსგავს შედეგს ვერ მიაღწევს. ჩემი გამოცდილებით, ვიზუალური მოდელები არსებითად უწყობს ხელს სისტემის სრულყოფილ გაგებას და აჩქარებს სწავლის პროცესს. მე ვიყენებ ალტერნატიულ სანოტო სისტემას და, აგრეთვე, ხმის ყველა შესაძლო პარალელურ მოძრაობას ხელით ვაჩვენებ. მხოლოდ გაცნობიერებული სწავლა არ არის შედეგის განმსაზღვრელი. გამოცდილებაზე დაყრდნობით, შემიძლია ვთქვა, რომ სწავლის პროცესში საუკეთესო გზა არის ცნობიერი და ინტუიტიური შესაძლებლობების კომბინირება, რადგან ვხვდებით უამრავ სტილურ ელემენტს, რომლებიც კარგად შეიძლება იქნას შესრულებული ხანშიშესული მომღერლებისგან – რომ აღარაფერი ვთქვათ, ენასა და კულტურაზე, ზოგადად.

ჩემი აზრით, გაცნობიერებული სწავლებისა და სწავლის უდიდეს პრობლემას წარმოადგენს ის, რომ ძველ სტილში სიმღერა რომ შეძლო, მუდმივი მუშაობაა საჭირო. მაგრამ, ამავე დროს, ძალიან ცოტაა ამ დარგში მართლაც გამოცდილი და განათლებული ადამიანი, რომელიც დახმარებას გაუწევდა გუნდებს. მოვიყვან ერთამენითან დაკავ-

შირებულ ორ მიზეზს: პირველი, არ არსებობს ფინანსური ინტერესი სეტოს მრავალხმიანი სიმღერის ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევაში სპეციალიზაციის მიმართ. და მეორე, სეტოს საზოგადოებაში დამოკიდებულებათა მოდელი არ შეცვლილა. ტრადიციული აზროვნებიდან გამომდინარე, არ არის აუცილებელი, სიმღერის უნარი გამოიშუშავო სკოლაში – სიმღერის უნარი მოდის ინტუიტიურად, სხვებთან ერთად სიმღერის მეშვეობით, ან როგორც სიმღერაშია ნათქვამი „ის შეისწავლება ჩიტებისგან“ ან „მოიპოვება ხეებისა და დედამიწისგან“.

დასკვნა

ამგვარად, უნდა ვაღიაროთ, რომ, ისევე, როგორც მთელ მსოფლიოში, სეტომასა ეთნიკური მუსიკა ადვილად მისაწვდომია ეთნიკური საზოგადოების მიღმაც და მუსიკალურმა საზოგადოებამ გადალახა ეთნიკური საზღვრები; ამავე დროს, თემი აცნობიერებს საკუთარი კულტურის უნიკალობის დაკარგვის საფრთხეს. ეს უნივერსალური თანამედროვე მეტეკვიდრობითი პროცესები არ მიმდინარეობს დაძაბულობისა და კონფლიქტების გარეშე.

თუკი ვსაუბრობთ მდგრადობაზე, მაშინ ახალგაზრდა თაობის მომღერლებმა, რომლებიც გაიზარდნენ ისეთ პოზიტიურ პრინციპებზე, რომლებიც ტრადიციასთან გვაახლოვებენ, უნდა გააცოცხლონ ძველი სიმღერის სტილი იმდენად ღრმად, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, და, ამავე დროს, გამოიყენოს ახალიც; ორივეს გამოყენება უნდა მოხდეს კონტექსტის შესაბამისად; სიმღერები და სტილი უნდა შეისწავლებოდეს ინტუიტიურად, ძველი სტილის ტრადიციის ხანშიშესული წარმომადგენლებისგან, ისევე, როგორც საარქივო ჩანაწერებიდან და ეთნომუსიკოლოგიური ცოდნით აღჭურვილი მასწავლებლებისგან, თეორულად გაცნობიერებული მეთოდით. სეტოს გამოცდილებამ, მე, როგორც ლეელო საზოგადოების არა სეტოს წარმოშობის მქონე ადამიანს, მასწავლა, რომ კონფლიქტები და დაძაბულობა, რომელიც მუსიკალურ საზოგადოებაში აღმოცენდა ძლიერი ეთნიკური საზოგადოებიდან და ხანგრძლივი ტრადიციიდან გამომდინარე, აუცილებელი და ნაყოფიერია. ეს დაძაბულობები აიძულებს ახალმოსულებს, ჩაიძიონ ეთნიკურ მუსიკალურ კულტურაში და შეეცადონ მის ღრმა გაგებას. ამ პროცესში, ისინი ეცნობიან კულტურის მეტეკვიდრების პერსონალურ გამოცდილებას და ემოციებს. სხვა გამოცდილების აღიარების პროცესში იბადება განსხვავებული კულტურისადმი პატივისცემა, პერსონალური დამოკიდებულება და მიკუთვნებულობა საზოგადოებისადმი (რომელიც მისთვის დამახასიათებელი ტრადიციულობითა და „ძველმოდური“ ინტერპერსონალური ურთიერთობებით ძალიან მიმზიდველია თანამედროვე ადამიანებისათვის). ასეთი აღიარება მხარს უჭერს ეთნიკურ საზოგადოებას, მაგრამ ამავე დროს, აძლევს ახალ განზომილებას იმ ადამიანების სიმღერის გამოცდილებას, ვინც არ ეკუთვნის ამ ეთნიკურ საზოგადოებას.

თარგმნა ნანა შარიქაძე

აუდიომაგალითები

1. სათევზაო ტბა. ძველი სასიმღერო სტილი. ასრულებენ ანე ვაბარნა და მისი გუნდი. 1936 წ., სეტომაა, სოფელი ტონ'ა. ჩანერილია ესტონეთის ეროვნული რადიომაუწყებლობის სტუდიაში, აუგუსტ პულსტისა და ჰერბერტ ტამპერეს ხელმძღვანელობით, ესტონეთის ლიტერატურის მუზეუმის ესტონური ფოლკლორის არქივი. (ERA, Pl. 22 A2). გამოქვეყნებულია <http://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/en/075-Kalajarv>

2. სათევზაო ტბა. განახლებული სასიმღერო სტილი. ლეელო გუნდი Verska naase. 2012. წამყვანი მომღერალი იანე ვაბარნა. სეტომაა. სოფელი ვარსკა, ჩაწერილია რაინერ კოიკის მიერ. კერძო კოლექცია.

ვიდეომაგალითი

1. უახლესი სასიმღერო სტილი. ლეელო გუნდი Helmine. 2019. წამყვანი მომღერალი მინა ჰაინსოო. ესტონეთი, სეტომაა, სოფელი მიკიტამაე. იმპროვიზაცია ლეელო გუნდის 30 წლისთავის იუბილეს აღსანიშნავად. ჩაწერილია იანიკა ორასის მიერ. ესტონეთის ლიტერატურის მუზეუმის ესტონური ფოლკლორის არქივი. (VT 109-1).

JANIKA ORAS
(ESTONIA)

BETWEEN CONTINUITY AND REVIVAL: SOCIAL AND MUSICAL PROCESSES IN CONTEMPORARY SETO LEELO SINGING TRADITION

In my presentation I will shed light onto the contemporary heritage processes, the ideas as well as the musical developments, connected with the small indigenous ethno-cultural group named *the Seto*, whose important national property and identity marker is multipart singing, called *Seto leelo*.

Basic Facts about the Seto Community and Singing Tradition

The Seto are Finnic people who are linguistically closely related to Estonians, their language belongs to Võru dialect of Estonian language. The Seto region belonged to the Russian Empire until 1918 and is a historically Orthodox area. That makes it culturally different from the rest of Catholic, later Lutheran, Estonia. Between the world wars Setomaa was a part of the Estonian Republic. In the Soviet time, the territory of *Setomaa* was divided between Estonia and Pihkva oblast in Russia, and it is still divided between the two countries. During Soviet times, a constant intra-national migration took place. The emigration to Estonia was especially high on the Russian side. That is why nowadays almost all of approximately twelve thousand of the Seto live on the Estonian side. Only a third of them live in the historic Setomaa. The rest of the Seto live in other places in Estonia, especially in bigger cities, and many have married Estonians or come from mixed families.

Due to the difference in religion, the Seto have historically separated themselves from Estonians, calling the latter „savages” (of different faith). Russians, as one of the neighbouring people, considered the Seto half-believers since they maintained several old pagan traditions and did not speak the Russian language. Estonian common people did not consider the Seto Estonians even at the beginning of the 20th century, and derogated them due to a lower level of literacy, education, and economic welfare. Owing to the cultural differences from politically and economically powerful neighbours, the Seto have an extraordinarily well-preserved traditional culture with premodern features.

Since the 1990s, the Seto have started the conscious revival of their culture, and at the same time they have successfully made their culture accessible and attractive for Estonians and the international public. In the course of the processes that occurred during the 20th century, the previously folk-community-type group has transformed into a nationality-type group: in 2002, The Seto Congress declared the Seto an autonomous ethnos. The Seto have a multicultural identity: they identify themselves both as the Seto and as Estonians; at the same time they stress the importance of locality and relationships within the community (Valk & Särg, 2015).

The Seto multipart singing tradition, Seto *leelo*, belongs to the Finnic common runosong tradition and has been transmitted largely orally up to the recent time. *Leelo* is one of the most important markers of the Seto national identity and was inscribed in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2009. The continuity of tradition is safeguarded today by the *leelo*-choirs (groups with an average of 10 members), as well as by institutions in the Seto community who have taken responsibility for preserving the tradition (Seto Leelo, 2009).

It is important to add that Seto *leelo* community does not coincide with Seto community. I consider it to be reasonable to rely on the concept of ‘musical community’, as it has been used in applied ethnomusicology (Harrison & Pettan, 2010; Harrison, 2015). The contemporary musical community is heterogeneous and does not overlap with the ethnic community. As *leelo* tradition is owing to its ethnic exoticism, musical alternativity and a kind of mystic antiquity attractive for Estonians, there exists a considerable amount of interested non-Seto who have joined *leelo*-choirs or practice *leelo*-singing in other ways. Concerning the Seto example we can ask also more generally: how the widening of the musical community outside the ethnic community is perceived by the participants of these processes.

My method could be called biographical and partly autoethnographical: I, as an ethnomusicologist, ethnically non-Seto, can rely on my quite long personal experience of singing and teaching the Seto *leelo*. I have interviewed about 20 singers of the middle and younger generation from two *leelo*-choirs, one from *Setomaa* and the other from the smaller town Põlva from outside *Setomaa*. I have been in close contact with these women, participating as an adviser in the process of them learning the older style of *leelo*. To understand the singers’ relationship with the Seto *leelo*, I have studied what role singing has played in the course of their lives, how they verbalise and interpret the ideological issues and personal emotional experiences connected to singing.

Ideas about Identity and Cultural Ownership in the Seto *leelo* Musical Community

From the diversity of different ideas connected to Seto *leelo* culture, I will briefly touch on identity and cultural ownership (appropriation) and questions of sustainability and passing on the heritage. Earlier, I have mentioned different boundaries of the ethnic Seto community and the Seto *leelo* musical community. How do the “native” singers interpret their relationships with the non-Seto singers and vice versa?

As already mentioned, Seto ethnic identity is very strong and “traditional” – the newcomers stay newcomers, they are not “real” Seto in Seto community. Are non-Seto singers seen as invaders? Indeed, some authoritative Seto singers are more critical towards non-Seto singers than they are towards Seto singers. On the one hand, this may be justified, since the non-Seto have less cultural experiences and they do not fully understand the language and style. As Seto singing is traditionally word-centred, it is understandable that the correct word forms and pronunciation are of crucial importance for native singers. But on the other hand, there seems to be a prejudice that ethnicity as such, influences the musical result. It has to be said that the younger generation of the Seto does not share these ideas, they are much more open towards the newcomers.

Still, it seems that the sustainability of *leelo*-tradition is more important for the Seto than the question of ethnic belonging of a singer. There are not too many Seto and especially young Seto who would be interested in *leelo*-singing – in the whole of Estonia there is only about 20 *leelo*-choirs. Therefore the non-Seto singers are needed for sustainable functioning of *leelo*-culture. Sociologists have said the same about other culturally active newcomers, so-called “self-proclaimed” Seto: they must be accepted, because they are necessary for the functioning of Seto culture (Valk & Särg, 2015). Many newcomers have good musical skills and they contribute to the musical quality of *leelo*-choir. In addition to that, the Seto perceive the interest of the non-Seto towards singing in *leelo*-choirs as a recognition for the Seto culture, derogated by the Estonians in earlier times.

For the singers from mixed families or with some Seto roots (and especially those practicing *leelo*-singing outside *Setomaa*) participating in a *leelo*-choir may be unexpectedly important.

It restores the feeling of belonging to a community and reawakens nostalgic memories from childhood (about the domestic landscapes of Setomaa, about grandmother, etc.). Interesting is that not only for people with Seto roots but also for the non-Seto, the aspect of belonging cannot be excluded. In addition to other reasons to participate in *leelo*-singing, the motivation for a lot of people is surprisingly similar nostalgic connections. They miss a once-felt feeling of belonging to a traditional community that was often related to spontaneous music-making.

The non-Seto members of the choirs claim that they do not perceive ethnic tensions inside of their choir. But in spontaneous singing situations with members of different choirs, including authoritative older women, they do keep back, either consciously or unconsciously. Behind the passivity of the non-Seto is not only the fear of criticism, but also a positive respect towards the emotions of Seto singers. One non-Seto singer told me about the traditional skirt her grandmother had made, where the grandmother had a personal story about the origin of each of the different coloured yarns. She said that maybe thanks to this skirt she understands that for a Seto, the songs may also carry a personal, familial story, nostalgic connections unknown to a stranger – and that is why it feels like intrusion into their personal space when a stranger starts to sing them (Kuutma & Kästik, 2014).

Aesthetic Values and Musical Practices

Modern ways of communication have also influenced contemporary learning practices of *leelo*, as well as the aesthetics – preferences of singing styles and repertoire of the singers.

There are two style layers in the singing tradition – older and newer style.

1. Older style. A rich variation in choir part, a certain sense of rhythm and specific timbre are characteristic to the older style. Some songs have also an older kind of polyphony – a specific one-three-semitone scale (Pärtlas, 2004) (audio ex. 1). This style has almost disappeared from the continuous oral tradition. The Seto community has found out about the existence and the distinctiveness of the style thanks to the applied work of ethnomusicologists and to historical recordings in the archive (e.g. Pärtlas, 2013). Many archive recordings are publicly accessible via web database and publications, and the singers look for additional materials in the archive. But in addition, the old style can already be heard and learned from the CD-s of *leelo*-choirs “Värska women” and “Ilotsõõr”, who perform songs they have learned from the archive recordings with the help of an ethnomusicologist (Oras, 2016) (audio ex. 2).

The aesthetic value of the old singing style and old scale – especially for the younger people – lies in the alternative sound different from Western music. Secondly, all the singers understand that it is ideologically “proper” to preserve the old style as the oldest and the most unique part of the culture. At the same time the old style stays aesthetically unfamiliar for many people, since it doesn’t correspond to the sound ideals of the modern tradition and the learned performances of the old style appear too artificial at times.

2. Newer style. The newer style is prevalent in the nowadays continuous oral tradition. The singers of the older and middle generation have practised it their whole lives, and it reflects their aesthetic preferences. The musical scale and melodies, the rhythm and timbre have been more and more influenced by Western music, and nowadays the musical variation starts to be completely missing. These younger singers, who are interested in old style, love singing the songs of newer style too – they find them understandable and beautiful because they represent their own native musical language obtained in modern musical environment. An important value of the newer style

is the ability to unite Seto *leelo* community – in spontaneous singing situations where singers from different choirs come together to sing the songs in the newer style (video ex. 1).

Nowadays, the older style of singing and in some cases also the most basic element of Seto singing – how to sing the upper solo-voice, requires conscious, theoretically informed learning. For example, if some choirs have tried to learn the songs intuitively, only by hearing them, the results do not sound similar to the performance tradition. My experiences of teaching Seto singing to the Seto and non-Seto members of Seto *leelo* community are mostly connected to the teaching of older style (one-three-semitone scale, variation in the lower choir-part, producing the traditional timbre) and the principles of singing the upper voice. I use the simple alternative notation system and also the showing of the possible parallel movements of the voice with the hands. The understanding of the system with the help of visual models fastens the learning process essentially.

The biggest problem connected to conscious teaching and learning is that it needs constant work to acquire the ability to sing in older style but there is lack of people with ethnomusicological education who could help the choirs continuously. Here are two reasons interrelated to each other: firstly, there is no financial motivation to specialise in the Seto multipart singing during the ethnomusicological studies; and secondly, the models of thinking in the Seto community have not changed. According to traditional thinking, the skill to sing is not necessary to learn consciously, like at school – singing skill comes intuitively, by singing together with other singers, or, as the song says, it is learned from birds, or “taken from the trees and found from the earth”.

From the other side – it is true that also only the conscious learning does not lead to the best result. I have experienced that the best way to learn is combining conscious and intuitive ways of learning because there is a lot of style elements which can be best acquired from the old singers – not to mention the acquiring of language and culture in general.

Conclusions

In conclusion, we have to recognise, that as in many places in the world, ethnic music in Setomaa has become easily accessible outside of the ethnic community and musical community has extended beyond ethnic boundaries, and at the same time, the community recognizes the danger of losing the critical mass of practitioners of the singing tradition and also the uniqueness of their culture. These universal contemporary heritage processes do not proceed without tensions.

If we are to talk about the sustainability, then in the course of discussion, singers of the younger generation have usually come up with the same positive guidelines as I find to be most fruitful for acquiring the tradition as profoundly as possible: one should to revitalize the old singing style as well as use the newer style, using both styles in appropriate contexts; the songs and style devices should be learned from the older representatives of the continuous tradition in the old way, intuitively, as well as from archive recordings and from teachers with ethnomusicological knowledge in theoretically informed method.

The Seto experience has taught me as a non-Seto member of the *leelo*-community that conflicts or tensions, which arise in a musical community due to the existence of a strong ethnic community and a continuous living tradition, can be necessary and fruitful. These tensions force those who come from the outside to delve into the ethnic musical culture and to try to understand it deeper. During this process, they become familiar with personal experiences and emotions of the inheritors of the culture. Through the recognitions of the human experience of the cultural other a respect for another culture arises, as well as a personal connection and a sense of belonging to the community

– which is actually very entrancing for modern people with its traditionality and “old-fashioned” interpersonal relationship. Such recognition supports the ethnic community but also gives a new dimension to the singing experience of those who do not belong to the ethnic community.

The research was supported by the Centre of Excellence in Estonian Studies (CEES, European Regional Development Fund) and is related to research project IUT22-4 (Estonian Ministry of Education and Research, Estonian Research Council).

References

- Anthology. (2016). *Eesti rahvamuusika antoloogia. (Anthology of Estonian Traditional Music)*. Compiled by Tampere, Herbert, Tampere, Erna and Kõiva, Otilie. Helisalvestusi Eesti Rahvaluule Arhiivist 3, 2016. <http://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/en/index> (last accessed 5.01.2019).
- Harrison, Klisala, & Pettanm Svanibor. (2010). “Introduction.” In: *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Pp. 1–21. Editors: Harrison, Klisala, Mackinlay, Elizabeth and Pettan, Svanibor. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Harrison, Klisala. (2015). “Evaluating Values in Applied Ethnomusicology.” In: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Pp. 93–108. Editors: Pettan, Svanibor and Titon, Jeff Todd. Oxford: Oxford University Press.
- Kuutma, Kristin and Kästik, Helen. (2014). “Creativity and “Right Singing”: Aural Experience and Embodiment of Heritage.” In: *Journal of Folklore Research*. Vol. 51:3. Pp. 277–309.
- Oras, Janika. (2016). “Ürgne, värviline, pöörane, hüpnootiline. Seto vana helilaadi taaselustamise kogemusi” (Ancient, colourful, crazy, hypnotic. Experiences with reviving the seto one-three-semitone scale). In: *Tartu Ülikooli Lõuna-Eesti keele- ja kultuuriuuringute keskuse aastaraamat XV–XVI*. Pp. 138–163. Setumaa kogumik 7. Pühendusteos Paul Hagule. Tartu-Värskä: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Pärtlas, Žanna. (2004). “O Ladvom “dvuiazichii” Setuskikh Mnogogolocnikh Pesen.” (On Mode “Bilinguality” *Seto* Multipart Songs”). In: Механизмы передачи фольклорной традиции. СПб: РИИИ, 78–90.
- Pärtlas, Žanna. (2013a). “Muutuv „helüideaal“ Seto laulutraditsioonih” (The changing “sound ideal” in the *Seto* singing tradition). In: *Setomaa* 18.12.
- Valk, Aune and Särg, Taive. (2015). “Setos’ Way to Manage Identities and Well-Being: Shame and Pride, Opposition and Openness.” In: *Nationalities Papers*, Vol. 43:2. Pp. 337–355.

Online sources

Seto Leelo 2009: *Seto Leelo, Seto polyphonic singing tradition*. 25. sept 2009. <https://www.youtube.com/>

watch?v=mSXcYph-ODc (last accessed 1.01.2019)

Audio examples

1. Older singing style. Anne Vabarna and her choir. 1936, Setomaa, Ton'a village. The Fishing Lake. Recorded in the studio of Estonian National Broadcasting under the guidance of August Pulst and Herbert Tampere. Estonian Folklore Archives of Estonian Literary Museum (ERA, Pl. 22 A2). Published: <http://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/en/075-Kalajarv>
2. Revived older singing style. *Leelo* choir Verska naase' 2012, lead singer Jane Vabarna. Setomaa, Värskä village. The Fishing Lake (revived older singing style). Recorded by Rainer Koik. Private collection.

Video example

1. Newer singing style. *Leelo* choir Helmine 2019, lead singer Minna Hainsoo. Estonia, Setomaa, Mikitamäe village. Improvisation for the 30th anniversary of *leelo*choir Helmine. Recorded by Janika Oras. Estonian Folklore Archives of Estonian Literary Museum (VT 109-1).

„ჩვენ მშვიდობა“ – სიმღერის საუკუნოვანი გზა

ქართულ ხალხურ სასიმღერო რეპერტუარში ტრიო-სიმღერებს თავისი განსაკუთრებული ადგილი უკავია. როგორც, ცნობილია, მღერის ეს ფორმა დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურმა ტრადიციამ შემოგვინახა. შეიძლება ითქვას, რომ დასავლეთ საქართველოს ცალკეული კუთხისთვის (სამეგრელო, იმერეთი, ნაწილობრივ აჭარა) ამ სახის სიმღერები უცხო არ არის, თუმცა ტრიო სასიმღერო ფორმამ განსაკუთრებული განვითარება გურულ მუსიკალურ ფოლკლორსა და სასულირო მუსიკაში ჰპოვა. სწორედ აქ აღწევს ქართული პოლიფონიური აზროვნება განვითარების უმაღლეს საფეხურს, რის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშსაც წარმოადგენს სიმღერა „ჩვენ მშვიდობა“. მისი იმპროვიზაციული ბუნების, ვარიანტულობის და ხმათასვლის მრავალსახოვნების წარმოჩენა ჩვენი მოხსენების ძირითად თემას წარმოადგენს.

„ჩვენ მშვიდობა“-ს ყველაზე ადრეული ნიმუში მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან მოგვეპოვება. ვგულისხმობთ ამ სიმღერის პირველ აუდიოჩანაწერს, რომელიც 1907 წლით თარიღდება. ინგლისური ფირმა „გრამოფონის“ მიერ ჩანერილ და გამოქვეყნებულ ამ ნიმუშში გიგო ერქომაიშვილის გუნდის სოლისტები მღერიან (ერქომაიშვილი, 2006) (იხ. აუდიომაგ. 1). ჩანაწერის მატრიცაზე შემსრულებლად დასახელებულია გიორგი ბაბილოძე, გიგო ერქომაიშვილი და გიორგი იობიშვილი, თუმცა ანზორ ერქომაიშვილის აზრით, სინამდვილეში მას ასრულებენ ერმილე მოლარიშვილი, ივლიანე კეჭაყმაძე და არტემ ერქომაიშვილი¹ (იქვე: 78). სიმღერის მომდევნო ჩანაწერი 1909 წელს ქუთაისშია შესრულებული, რომელშიც სამუელ ჩავლეიშვილი, სამუელ ჩხიკვიშვილი და ვარლამ სიმონიშვილი მღერიან (აუდიომაგ. 2). „გურული სუფრული სიმღერების ეს მშვენიერა ძლიერ განვითარებული პოლიფონიით გამოირჩევა. იგი შემსრულებლებს იმპროვიზაციის ამოუწურავ შესაძლებლობას უქმნის, რაც ნათლად იგრძნობა სამუელ ჩავლეიშვილის ჯგუფის ამ ფონოჩანაწერში.“ (იქვე: 76). ქრონოლოგიით შემდეგ აუდიონიმუშებად უნდა ჩაითვალოს პირველ მსოფლიო ომში ქართველ ტყვეთაგან გერმანიაში ჩანერილი „ჩვენ მშვიდობა“-ს რამდენიმე ვერსია, რომელიც 1916-1918 წლებით თარიღდება. ამ სიმღერის ჩანერა 1931 წლიდან ხშირდება, რისი დასტურიც არის ამ წელს შალვა მშველიძის მიერ სხვადასხვა შემსრულებელთაგან ფონოგრაფით ჩანერილი ექვსი განსხვავებული ნიმუში. მათ შორისაა ძმები აქესენტი, ლადიკო და მანასე სალუქვაძეების მიერ მეტად თავისებურიც შესრულებული „ჩვენ მშვიდობა“ (ნურნუშია, 2006-2008). შემდგომ ამ სიმღერის ფონოჩანაწერთა სია სხვადასხვა საექსპედიციო მასალით ივსება. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის კაბინეტის საექსპედიციო აუდიოჩანაწერებში „ჩვენ მშვიდობა“-ს ყველაზე ადრეული ნიმუში 1949 წლით თარიღდება. მას აპოლონ ჩავლეიშვილი, ისე ჭანიშვილი და დომენტი ქარჩავა ასრულებენ².

შეიძლება ითქვას, რომ „ჩვენ მშვიდობა“-ს როგორც ზემოდასახელებული ყოველი ნიმუში, ისე შემდგომ პერიოდში ჩანერილი მრავალი ვერსია, თავისებურ შედეგს წარმოადგენს. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ სიმღერის შესახებ მკვლევართა ცალკეული მოსაზრებების არსებობის მიუხედავად, ეთნომუსიკოლოგიის სამეცნიერო სივრცეში ეს

¹ ანზორ ერქომაიშვილს არ აუხსნია, რატომ ფიქრობს ასე.

² ფირი 3, №16.

სიმღერა ჯერ კიდევ არ ქცეულა სათანადო კვლევის ობიექტად. ამას, გარკვეულწილად, „ჩვენ მშვიდობა“-ს სანოტო ჩანაწერების სიმწირეც მონშობს. ქართული ხალხური, მათ შორის, გურული სიმღერების ნოტებზე გამოქვეყნების ისტორია XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან იღებს სათავეს, მაგრამ „ჩვენ მშვიდობა“-ს პირველი სანოტო ჩანაწერი 1917 წლით თარიღდება. იგი ავსტრიელ მუსიკოლოგს, რობერტ ლახს ეკუთვნის, რომელიც 1916 წელს ქართველ ტყვეთაგან ჩანერილი აუდიონიმუმიდან გაშიფრა. თუმცა მან მხოლოდ სიმღერის ზედა ხმა ჩანერა ნოტებზე (Lach, 1917:58). რამდენადაც გასაკვირი არ უნდა იყოს, „ჩვენ მშვიდობა“ სრულად (სამ ხმაში ჩანერილი) ნოტირებული სახით პირველად მხოლოდ 87 წლის შემდეგ, 2004 წელს გამოქვეყნდა კრებულში – „შევისწავლოთ „ქართული ხალხური სიმღერა. გურული სიმღერები“. მასში შესულია გური და ტრისტან სიხარულიძეებისა და ოთარ ბერძენიშვილის ტრიოს შესრულებით, სპეციალურად ამ გამოცემისთვის ჩანერილი ნიმუში. ნოტირებულია მალხაზ ერქვანიძის მიერ (შულღიაშვილი, ერქვანიძე 2004: 14).

2005 წელს კიდევ ორ სანოტო კრებულში დაიბეჭდა „ჩვენ მშვიდობა“. კერძოდ, პირველი იყო კრებული „ქართული ხალხური სიმღერები ანჩისხატის გუნდის რეპერტუარიდან“, რომლის ავტორი თავად გახლავართ. მასში წარმოდგენილი მაქვს „ჩვენ მშვიდობა“-ს ანჩისხატის გუნდის მიერ შესრულებული ჩავლეიშვილი-ჩხიკვიშვილი-სიმონიშვილისეულის ვარიანტის სანოტო ტრანსკრიფცია (შულღიაშვილი, 2005:35).

ხოლო მეორე ნიმუში ამავე წელს ანზორ ერქომაიშვილის მიერ გამოცემულ „არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებულში“ შედის (ერქომაიშვილი, 2005). სიმღერის ამ ვერსიის შესახებ ნიგნის ავტორი წერს: „კრებულში წარმოდგენილი ნიმუშის I ხმა სამუელ ჩავლეიშვილის ვარიანტია“ (იქვე: 385). ბატონმა ანზორმა პირად საუბარში მითხრა, რომ ბაბუასგან გადმოცემული რა ვარიანტიც ახსოვდა, ის ჩანერა ნოტებზე და ცნობა პირველი ხმის ჩავლეიშვილისეულობაზეც მისგან ახსოვს.

2006 წელს ლევან ვეშაპიძის მიერ შედგენილ და გამოქვეყნებულ სანოტო კრებულში „გურული სიმღერები“ „ჩვენ მშვიდობა“ ექვს ნიმუშად არის მოცემული (ვეშაპიძე, 2006). მათ შორის, პირველი ვლადიმერ ბერძენიშვილის, მიხეილ კორომინაძისა და გარსევან სიხარულიძის მიერ 1962 წელს თბილისში ჩანერილი ნიმუშის ტრანსკრიფციაა. დანარჩენი ხუთში კი, ამ სიმღერის მარტივი, სადა ვარიანტიდან ე. წ. გამშვენებულ ვერსიამდე განვითარების თავისებურ დინამიკას გვაჩვენებს ნიგნის ავტორი. ხუთივე ნიმუშში ზედა ხმა (მთქმელი) საერთოა, მეორდება, ხოლო დანარჩენი ხმების (მოძახილისა და ბანის) ვარიანტების შედგენაში კრებულის ავტორს ოთარ ბერძენიშვილი ეხმარებოდა. აღსანიშნავია, რომ ლ. ვეშაპიძის ეს საინტერესო ნაშრომი, თავისი ექსპერიმენტით, ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში გურული სიმღერის, მისი იმპროვიზაციული ბუნების შესწავლის არცთუ ხშირი მცდელობათაგანია.

„ჩვენ მშვიდობა“-ს ზემოჩამოთვლილი სანოტო ჩანაწერების გარდა, დღემდე არცერთი ნიმუში არ არის გამოქვეყნებული. ამ ხარვეზის გამოსწორების მიზნით დაწყებული მაქვს მუშაობა. ჩემი კვლევისა და ინტერესის არეალში „ჩვენ მშვიდობას“ რამდენიმე ათეული ნიმუში იყრის თავს და, რაც მთავარია, მათ შორის დიდი უმრავლესობა ინდივიდუალური მაღალმხატვრული ღირებულებით ხასიათდება. ახლო მომავალში მზის შუქს იხილავს ამ სიმღერისადმი მიძღვნილი სპეციალური სანოტო კრებული.

გურული სიმღერების ტიპოლოგიური დაჯგუფებისას ანზორ ერქომაიშვილი სიმღერების ორ ტიპს გამოყოფს: გამყივანიან (იგივე კრიმანჭულიან, დ.შ.) და გამყივანის გარეშე (ანუ უკრიმანჭულოს, დ.შ.) (ერქომაიშვილი 2005:12). ეს დაყოფა გურულ ტრიო სიმღერებზეც ვრცელდება. „ჩვენ მშვიდობა“ უკრიმანჭულოთა ტიპს განეკუთვნება.

„ჩვენ მშვიდობა – სუფრული სიმღერაა. სრულდებოდა სუფრის დასაწყისში, მშვიდობის სადღეგრძელოს შემდეგ. სიმღერის ტრადიციული ტექსტი ასეთია: „ჩვენ მშვი-

დობა, გამრჯევა“. ზოგჯერ მომღერალი იმპროვიზებულ ტექსტსაც მოიშველიებს.“ – აღნიშნავს ანზორ ერქომაიშვილი (იქვე: 481).

ჩვენი მოსაზრებები გვსურს გაგიზიაროთ სიმღერის სახელწოდებასთან, ტექსტთან და ე. წ. „მომშველიებულ ტექსტის“ მქონე მუხლებთან დაკავშირებით.

როგორც გურიაში, ისე სხვა კუთხეებში კარგად არის ცნობილი სუფრისა და მასპინძელი ოჯახის დალოცვის ფორმა – „ღმერთს დიდება, ჩვენ მშვიდობა, ჩვენს მასპინძელს აშენება!“, რომელიც ლოცვისა და საეკლესიო საგალობლის სიტყვების – „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა, ქვეყნასა ზედა მშვიდობა და კაცთა შორის სათნოება“-ს ერთგვარ პერიფრაზს წარმოადგენს. სიტყვებს: „დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა“ პირდაპირ შეესაბამება „ღმერთს დიდება“; „ქვეყნასა ზედა მშვიდობა“-ს პერიფრაზს წარმოადგენს სიტყვები „ჩვენ მშვიდობა“, ხოლო „კაცთა შორის სათნოება“-ს, შესაძლოა, მიესადაგებოდეს სიტყვები: „ჩვენს მასპინძელს აშენება“. შესაბამისად, ლეგიტიმურად უღერს კითხვა-მოსაზრება: სიმღერა „ჩვენ მშვიდობა“-ს თავდაპირველ ვერსიაში საწყისი სიტყვები „ღმერთს დიდება“ ხომ არ იქნებოდა, რომელიც მოგვიანებით არის ამოღებული?! (ამ შემთხვევაში უფრო ნათელიც ხდება ამ სიტყვების მნიშვნელობა). თავის სტატიაში ამავე მოსაზრებას გამოთქვამს თამაზ გაბისონია: „სუფრა იწყებოდა ღვთის დიდებით. „ღმერთს დიდება, ჩვენ მშვიდობა“ – ამ სიტყვებს, რომელიც ქრისტეს შობისას ანგელოზთა გალობის ასოციაციაა, როგორც ჩანს, ზოგ შემთხვევაში პირველი ფრაზა მოაკლდა და დღეს ყველაზე განვითარებულ- „გამშვენებული“ გურული სიმღერა „ჩვენ მშვიდობას“ სახით ჩამოყალიბდა“ (გაბისონია, 2014). შეიძლება გვეფიქრა, რომ ღვთის სადიდებელი საწყისი სიტყვების ამოღება საბჭოთა ათეისტურ ცენზურით ყოფილიყო განპირობებული, მაგრამ სიმღერის გასაბჭოებამდელ ჩანაწერშიც იგივე ვერსია დასტურდება. თუმცა, საბჭოთა იდეოლოგია, თავის მხრივ რომ ღვთის არსებობას როგორც სიმღერაში, ისე სუფრის ტრადიციაშიც აქტიურად „დაეხმარებოდა“ – ესეც ცხადია! გვონებ, ამავე მიზეზით უნდა იყოს მყარად დამკვიდრებული აზრი, რომ გურიაში სუფრა ყოველთვის მშვიდობის სადღეგრძელოთი იწყებოდა, მაშინ როცა მთელს საქართველოში ტრადიციულად პირველად ღმერთს ახსენებდნენ! „ჩვენ მშვიდობას“, მისი სავარაუდო საწყისი სიტყვებითურთ (ღმერთს დიდება), სუფრის დასაწყისში სათქმელი სიმღერა-დალოცვის ჩვეული, ტრადიციული სახე ექნებოდა. თუკი ეს მოსაზრება გასაზიარებელია, მაშინ ადვილად აიხსნება საწყისი სიტყვებად გადაადგილებული „ჩვენ მშვიდობას“ ნაცვლად, მასთან გართმული, მაგრამ აზრობრივად არცთუ კონტექსტუალურად მიბმული სიტყვის „გამარჯობა“-ს ჩასმა!

ყურადღებას იქცევს ის ფაქტიც, რომ სიმღერის მრავალი აუდიოჩანაწერი არსებობს, სადაც იგი ერთ მუხლად, ერთ კუპლეტად ითქმის. ზოგადად, აუდიოჩანაწერებში სიხშირით ორ მუხლად, ორ მობრუნებად გამღერებული ნიმუშები ჭარბობს, თუმცა მათ შორის ხშირია ისეთი შემთხვევებიც, სადაც მეორე მუხლის დაწყება პირველის დამასრულებელ აკორდს კი არ ემთხვევა და უშუალოდ კი არ ებმის მას, როგორც გაგრძელება, არამედ საკადანსო უნისონის შემდეგ, ანუ პირველი მუხლის დასრულების შემდეგ თითქოს თავიდან იწყებენ სიმღერას (იხ. აუდიომაგ. №3) ყოველივე ეს იმ ვარაუადს უმყარებს საფუძველს, რომ „ჩვენ მშვიდობა“ თავისი პირველადი აგებულებითა და ფუნქციით სუფრის დასაწყისში სათქმელი ერთმუხლიანი სიმღერა იყო, რომელიც შემდგომ გადაიქცა ორმუხლიანად. მისი სამუხლად მღერის ნიმუშებიც არსებობს ძველ ჩანაწერებში, თუმცა, თითზე ჩამოსათვლელად (უფრო მეტმუხლად თქმული ვერსია ჩანაწერებში არ დასტურდება). მუხლების დამატების მიზეზი, როგორც ჩანს, იმპროვიზების, ვარიანტული სახეცვლის წარმოჩენის სურვილით არის განპირობებული. ამას ის ფაქტორიც უწყობს ხელს, რომ სიმღერის უდიდესი ნაწილი გლოსოლალიებით იმღერება, რაც შემსრულებელს იმპროვიზაციისთვის მეტ თვისუფლებას აძლევს. ამისდა მიუხე-

დავად, „ჩვენ მშვიდობა“-ს ერთმუხლიანობაზე ჩვენი მოსაზრების ერთგვად დასტურად ისიც გამოდგება, რომ, ხშირ შემთხვევაში, სიმღერის მეორე და მესამე მუხლ-კუბლეტის სიტყვიერი შინაარსი არ წარმოადგენს პირველი მუხლის გაგრძელებას და უმეტეს შემთხვევაში სატრფიალო, პატრიოტული ან სხვა თემატიკის მქონეა. მაგ.: „ვაშა, ვაშა, შენს ქალობას, თურმე სხვაი გყვარებია“ ან „სანამ ცოცხალ ვიქნები, შენ ჩემი ხარ, მე – შენი“, „სამი რამ ვთხოვე უფალსა, ენა ტკბილი საუბარი, ლურჯი ცხენი და ზედ საჯდომი, კარგი თოფი უტყუარი“ და სხვ. გვხვდება შემთხვევები, როცა მეორე მობრუნებაში ტექსტად ისევ „ჩვენ მშვიდობა, გამარჯობა“ მეორდება. ხოლო გერმანიაში ტყვეთაგან ჩანერილ ნიმუშში კი მეორე მობრუნება მთლიანად გლოსოლალიებზეა აგებული. ჩემი აზრით, ესეც ამ სიმღერის არქექტივის ერთმუხლიანობაზე მიუთითებს.

ჩავლევთ შილი-ჩხიკვიშვილი-სიმონიშვილის ვერსიაში სიტყვები „ჩვენ მშვიდობა“ საერთოდ არ გვხვდება. სიმღერა იწყება სიტყვებით „მასპინძელსა მხიარულსა ჰყავს სტუმრები საყვარლები“, რაც თითქოს სიმღერის სუფრულ ჟანრს კიდევ უფრო უსვამს ხაზს. აღსანიშნავია, რომ გიგო ერქომაიშვილის ტრიოს აუდიოჩანანერში სიმღერა „ჩვენ მშვიდობა“-ს დაწყებამდე დართული აქვს ასეთი რეპლიკა: „ერმილე მოლარიშვილო, სტოლის ხელვაგი თქვი, სტოლის!“. სახელწოდება „სტოლის ხელვაგი“, იგივე „სუფრის ხელვაგი“, ჩვეულებრივ, სხვა სუფრული ტრიო-სიმღერას კუთვნილებად არის მიჩნეული, რომლის პირველი სიტყვებიც გახლავთ: „მასპინძელსა მხიარულსა ჰყავს სტუმრები საყვარლები“. თუმცა, აღნიშნული რეპლიკა იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ „სუფრის ხელვაგი“ ზოგადი სახელწოდება იყო სუფრის ტრადიციასთან დაკავშირებული სიმღერებისა, რომელთა შორის უპირველესი სწორედ „ჩვენ მშვიდობა“?

იმპროვიზაცია, ქართულ ხალხური მუსიკის დიალექტებს შორის, სწორედ გურული ტრიო სიმღერების განსაკუთრებულად გამორჩეული ნიშან-თვისებაა. ამ თვალსაზრისით სიმღერა „ჩვენ მშვიდობა“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშია, რომლის შესრულებისას დახელოვნებული, ოსტატი მომღერლის მთავარ ამოცანას ყოველ ჯერზე ჰანგის ორიგინალური, ახლებური მოძრაობით თუ ფიგურაციით შემოკობა წარმოადგენს. ეს თანაბრად ეხება სიმღერის სამივე ხმას. სამი ხმის კოლექტიური იმპროვიზაცია შეუძლებელი იქნებოდა მყარი სტრუქტურული და ჰარმონიული კარკასის გარეშე. ამ მხრივ, „ჩვენ მშვიდობა“, ჯაზური ტერმინით რომ ვთქვათ, ერთ-ერთ გამორჩეულ „სტანდარტს“ წარმოადგენს, რომელმაც მცოდნე იმპროვიზატორ შემსრულებელთა მრავალ თაობას მისცა შესაძლებლობა წარმოეჩინა მუსიკალური ფანტაზიისა და სამემსრულებლო ხელოვნების განვითარების უსაზღვროება ქართულ სიმღერაში.

ორიოდ სიტყვა „ჩვენ მშვიდობა“-ს სტრუქტურის შესახებ:

„ჩვენ მშვიდობა“ ორწილადი მკვეთრი მეტრის მქონე სიმღერაა. აგებულებით იგი ექვს მუსიკალურ ფრაზა-მუხლად შეიძლება დავყოთ. მუსიკალური ფრაზა-მუხლები სხვადასხვა რაოდენობის ტაქტისგან შედგება. კეძოდ, პირველი ორი მუხლი 8-8 ტაქტისაა, მესამე – 6, მეოთხე – 7, მეხუთე – 6, ხოლო მეექვსე მუხლი – 7 (ზოგჯერ 8) ტაქტისგან შედგება. მაგრამ თუ სიმღერა შემდეგ კუბლეტზე, შემდეგ მობრუნებაზე გადადის – ეს მუხლი 6 ტაქტისაა. ზოგი ფრაზა მონწყევით, მოკლედ აღებული კადანსური კვინტით ან უნისონით არის გამოყოფილი, რომელსაც გენერალური (ყველა ხმაში) პაუზა მოსდევს. ასეთ შემთხვევაში, უმეტესად, ამ ტაქტის ზომა ერთი (ან ნახევარი) თვლით შემოკლებულია ხოლმე. ზოგი მუხლი, რომელიც, ჩვეულებრივ კადანსით სრულდება, ცალკეულ შესრულებაში უკადანსოდ ებმის შემდეგ ფრაზას, შემსრულებლის სურვილის შესაბამისად.

„ჩვენ მშვიდობა“ გურული სიმღერაა, თუმცა მისი გავრცელების არეალი დასავლეთ საქართველოს კიდევ რამდენიმე კუთხეს მოიცავს, სადაც იგი თავისებურ ელფერს იძენს. კერძოდ, საექსპედიციო მასალების მიხედვით, იგი გურიის გარდა, გვხვდება იმერეთში, სამეგრელოში, აფხაზეთში. ამ უკანასკნელის ნიმუშს წარმოადგენს სამურზაყანოში,

კერძოდ, გალის რაიონის სოფელ ოქუშში 1970 წლის ჩანაწერი (თსკ. ფირი 222 №40, ჩანაწერი – ოთარ ჩიჯავაძე. (აუდიომაგ. 4). მუსიკალური თავისებურების გარდა, ეს შესრულება ტექსტობრივადაც არის საინტერესო; ამაზე ისიც მეტყველებს, რომ სიმღერას ამ შემთხვევაში არა „ჩვენ მშვიდობა“, არამედ პირადად „მშვიდობა“ ჰქვია და ამ სიტყვითვე იწყება: „მშვიდობა, გამარჯობა“. სიმღერის მეორე მობრუნებაში ისმის სიტყვები: „ვაშა, ვაშა, შენს ქალობას, ვაშა, შენს ქალიშვილობას“ ხოლო შემდეგ მეგრული სიტყვები მოსდევს: „მაფშალია უჭუძურს“ (ბულბული უჭუძური).

მსგავსი სურათი სამეგრელოშიც გვხვდება, ზუგდიდის რაიონის სოფელ ჩხორიაში ჩანაწერი ნიმუში (თსკ. ფირი 88 №17, ჩანაწერი ოთარ ჩიჯავაძე. იხ. აუდიომაგ. 5), სადაც მეორე მობრუნებაში ასევე მღერიან სიტყვებს „ვაშა, ვაშა, შენს ქალობას“ და შემდეგ აქაც მეგრული (თუმცა სხვა) ტექსტი ჩაერთვის (ცუდი სმენადობის მიუხედავად მაინც ისმის სიტყვები: „სქან ყოროფა“ (შენი სიყვარული).

განსაკუთრებულია „ჩვენ მშვიდობა“-ს იმერული ვარიანტი. ვანის რაიონში ჩანაწერი ნიმუშები ვარიანტული თვალსაზრისით მეტად თავისებურია. აქ შესრულების ფორმაც შეცვლილია – დამწყება და მოძახილს სოლისტი ბანის ნაცვლად ბანების ჯგუფი ახლავს. თან დამწყები არა ზედა, არამედ შუა ხმაა. მისი სანყისი სოლოც საგრძნობლად გრძელია, ვიდრე ჩვეულებრივ. დანარჩენი ხმები გვიან უერთდებიან მას. (მსგავსი გრძელი სოლო დანწყება სურების ვარიანტშიც გვხვდება, თუმცა იქ ზედა ხმაა დამწყები). გურულ ვერსიებთან შედარებით იმერული „ჩვენ მშვიდობა“ უფრო სადა აგებულებისაა. იმპროვიზაციულობა მასაც საკმაოდ ახასიათებს, მაგრამ ხმათა სვლის სირთულთი გურულს ვერ შეერკინება. ამავე დროს, განწყობა-ხასიათით, შეიძლება ითქვას, გურულ ვარიანტებზე მეტად ხალისიანიც არის (აუდიომაგ. 6).

ხასიათის თვალსაზრისით, „ჩვენ მშვიდობა“ თითქმის ყოველთვის ენერგიული და ომახიანია, ერთი განსაკუთრებული შემთხვევის გარდა; საოცარი იდემალება ახლავს ვლადიმერ ბერძენიშვილის უნიკალურ ჩანაწერს, სადაც ბანის ხმის მქონე ეს კორიფე კრინით მღერის ზედა ხმას. მას ბანს ლილინით უწყობს შვილი, ოთარ ბერძენიშვილი, ხოლო მოძახილს – გარსევან სიხარულიძე (აუდიომაგ. 7).

ვლადიმერ ბერძენიშვილისა და გარსევან სიხარულიძისეული „ჩვენ მშვიდობის“ კიდევ ერთი შედეგური ვიდეოდოკუმენტადაც არის შემონახული, სადაც ბანს – ლადიმე ამბოზს, ზედა ხმას – გარსევანი, ხოლო მოძახილს – მიხეილ კოროშინაძე (ვიდეომაგ. 1). სიმღერის ეს დიდოსტატები მას ერთ მუხლად ასრულებენ.. განსაკუთრებით, აღსანიშნავია ზედა ხმის საოცარი ფიგურაციები. ამ შერულების მოსმენისას ძალაუნებურად გახსენდება იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ დასავლურ ქართულ გალობა-სიმღერაზე თქმული სიტყვები: „სასიამოვნო ხმა არს, კარგად შეწყობილი, რომელ საკრავსა მიემსგავსების“ (იოანე ბატონიშვილი, 1948:61).

ამ დონის მუსიკოსთა მიმართ საბჭოთა რეჟიმი თავისი იდეოლოგიის შესაბამის მოთხოვნებს აყენებდა. ე. წ. „მასობრივი კულტურის“ სტილში ახალი სიმღერების შეთხზვის, შეკვეთების პარალელურად, ხშირი იყო ძველი ხალხური სიმღერების (მათ შორის, ტრიო სიმღერების) გამასიურება. ეს პროცესი „ჩვენ მშვიდობასაც“ შეეხო. ამის მაგალითია ფირმა „მელოდიის“ მიერ გამოქვეყნებულ ფირფიტაზე „ქართული მუსიკა“ (ფირფიტების ციკლიდან „სსრკ ხალხთა ხელოვნება“) მოცემული ნიმუში, რომელსაც გოგონებისა და ვაჟებისგან შედგენილი მოსწავლეთა მრავალწევრიანი შერეული გუნდი ასრულებს.

ამ ჩანაწერში „ჩვენ მშვიდობა“-ს არცთუ უინტერესო ვარიანტია მოცემული, მაგრამ შესრულების ფორმის გამო, სადაც გუნდის შერეულობის გარდა, თითოეულ ხმას მომღერალთა ჯგუფი ასრულებს, იმპროვიზაცია სრულიად უგულებელყოფილია და, ამდენად, სიცოცხლეგამოცლილი ნამღერის შთაბეჭდილება რჩება მისგან (აუდიომაგ. 8).

დღესდღეობით იშვიათობა არ არის მამაკაცთა სასიმღერო რეპერტუარიდან ამა თუ

იმ ნიმუშის ქალთა ანსამბლისა თუ გუნდის მიერ შესრულება, მაგრამ „ჩვენ მშვიდობაზე“ რატომღაც ეს არ ვრცელდება. ამ სიმღერის შერეული შემადგენლობის ტრიოს მონაწილე თავადაც ვყოფილვარ, მაგრამ ქალთა ტრიოს შესრულებით იგი არასდროს მომისმენია. „ჩვენ მშვიდობა“-ს გენდერული კუთვნილება თითქოს „დაუნერეული კანონით“ არის განსაზღვრული.

ზემოაღნიშნულ გრამფირფიტაზე არ არის ჩანერის წელი მითითებული, მაგრამ დასახელებულები არიან ქართული ხალხური სიმღერის ისეთი კორიფეები, როგორებიც იყვნენ: გიორგი სალუქვაძე, დომენტი ქარჩავა, ვლადიმერ ერქომაიშვილი, ვარლამ სიმონიშვილი და სხვ.

მშვიდობის თემატიკის მარადიულობის გამო, რასაც საბჭოთა იდეოლოგია სათავესო პროპაგანდისთვის იყენებდა, გაჩნდა მოთხოვნა ახალი სიმღერა შეთხზულიყო „ჩვენ მშვიდობა“-ს ტექსტზე. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნოტების სახით „ჩვენ მშვიდობა“ 2004 წლამდე არ დაბეჭდილა, მაგრამ, სამაგიეროდ, მისგან სრულიად განსხვავებული ჰანგის მქონე, საბჭოთა დროს შექმნილი სიმღერა რომელსაც „ახალი ჩვენ მშვიდობა“ დაერქვა, ორ სანოტო კრებულშიც გამოქვეყნდა: პირველი 1973 წელს, ვლადიმერ ჭუმბურიძის „ქართული ხალხური სიმღერების კრებულში“ შევიდა (ჭუმბურიძე, 1973:70), ხოლო მეორე – გრიგოლ კილაძის 1979 წელს გამოქვეყნებულ კრებულში „50 ქართული ხალხური საიმღერა“ (კოკელაძე, 1979: 46). მეორე გამოცემაში სიმღერის სათაურის ქვეშ აღნიშნულია: „გადმოსცა ქ. მახარაძის (ანუ ოზურგეთის) მომღერალთა გუნდმა ვარლამ სიმონიშვილის ხელმძღვანელობით 1940 წ.“. სავარაუდოდ, სიმღერა „ახალი ჩვენ მშვიდობის“ ავტორიც თავად ვ. სიმონიშვილი უნდა იყოს.

„ახალი ჩვენ მშვიდობა“, მისი ორჯერ გამოქვეყნების მიუხედავად, დღეს სავსებით მივიწყებულია. მან ვერაფრით გაუწია კონკურენცია ძველ, ნამდვილ „ჩვენ მშვიდობას“, რომელიც დღეს არსებული მრავალი ხალხური გუნდის რეპერტუარშია შესული და შემსრულებელთა დამოკიდებულებაც მის მიმართ განსაკუთრებულია.

იმედი მაქვს, რომ ძველი დიდოსტატი მომღერლების ფანტაზიისა და იმპროვიზაციის ნაყოფის გულდასმით შესწავლა იმ ენერგიის წარმოქმნის წინაპირობაა, რომლითაც ახალი თაობები ახლებურად გაამდიდრებენ და განამშვენებენ ქართული ხალხური სიმღერის ისეთ მარგალიტს, როგორიც დიდებული სიმღერა „ჩვენ მშვიდობაა“.

გამოყენებული ლიტერატურა

გაბისონია, თამაზ. (2012). „პირველად ღმერთი ვახსენოთ“. ქრისტიანობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში. ჟურნ, „მუსიკა“, 2012:3 თბილისი. საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი.

ერქომაიშვილი, ანზორ (შემდგ.). (2005). ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. თბილისი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

ერქომაიშვილი, ანზორ (შემდგ.). (2006). ქართული ხალხური საიმღერები. პირველი გრამფირფიტები საქართველოში. 1901–1914. თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

ვეშაპიძე, ლევან (შემდგ.). (2006). გურული ხალხური სიმღერები – შემდგენელი ლევან ვეშაპიძე. თბილისი.

იოანე ბატონიშვილი. (1948). „კალმასობა“. თბილისი, სახელგამი.

კოკელაძე, გრიგოლ (შემდ.). (1979). 50 ქართული ხალხური სიმღერა. თბილისი, სსრ კავშირის მუსფონდი.

ლახი, რობერტ. (1917). Robert Lach – Gesänge russischer Kriegsgefangener. Buchhändler der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien.

შულღიაშვილი, დავით, ერქვანიძე, მალხაზ (რედ.). (2004). „შევისწავლოთ ქართული ხალხური სიმღერა. გურული სიმღერები“. თბილისი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი.

შულღიაშვილი, დავით (შემდგ.). (2005). ქართული ხალხური სიმღერები ანჩისხატის გუნდის რეპერტუარიდან. თბილისი.

ციგლერი, სუზან, ნურნუშია, რუსუდან (რედ.). (2014). ექო წარსულიდან: ქართველ ტყვეთა სიმღერები ჩანერილი ცვილის ლილვაკებზე გერმანიაში 1916-1918 წწ. – ბერლინის ფონოგრამ-არქივის ისტორიული ჩანაწერები. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ნურნუშია, რუსუდან (რედ.). (2006-2008). ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრამის ცვილის ლილვაკებიდან – „ექო წარსულიდან“. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჭუმბურიძე, ვლადიმერ. (1973). ქართული ხალხური სიმღერების კრებული. გურია. მეორე ნაწილი. თბილისი, ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი.

აუდიომაგალითები

1. ერქომაიშვილი, ანზორ (შემდგ.). (2006). ქართული ხალხური სიმღერები. პირველი გრამფირფიტები საქართველოში. 1901-1914 . თბილისი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. მეორე კომპაქტდისკი, №10-11. ხელხვაგი (ჩვენ-მშვიდობა და ადილა).
2. იქვე, №7. ჩვენ-მშვიდობა.
3. „ჩვენ მშვიდობა“ – შემსრულებლები: ძმები აროშიძეები. ოზურგეთის რაიონი, სოფ ვაკიჯვარი. ჩანერილი ვლადიმერ ახოხაძის მიერ 1960 წელს. თსკ ხალხური შემოქმედების ლაბორატორია. ფირი 112 №2.
4. „მშვიდობა“ – უცნობი შემსრულებლები. გალის რაიონი, სოფ. ოქუმი. ჩანერილია ოთარ ჩიჯავაძის მიერ 1970 წელს. თსკ ხალხური შემოქმედების ლაბორატორია. ფირი 222 №40.
5. „ჩვენ მშვიდობა“ – უცნობი შემსრულებლები, ზუგდიდის რაიონი, სოფ. ჩხორია. ჩანერილი ოთარ ჩიჯავაძის მიერ 1970 წელს თსკ ხალხური შემოქმედების ლაბორატორია. ფირი 88 №17.

6. „ჩვენ მშვიდობა“ – ყუმურის ეთნიგრაფიული გუნდი „დუცხუნი“. ჩაწერილი მალხაზ ერქვანიძის მიერ 2000 წელს.
7. „ჩვენ მშვიდობა“ – ვლადიმერ ბერძენიშვილი. გრამფირფიტა „ქართული ხალხური სიმღერები (სახელოვანი წინაპრები)“. სტუდია „მელოდია“, 1991.
8. „ჩვენ მშვიდობა“ – გრამფირფიტა „ქართული მუსიკა“ სერიიდან „სსრკ ხალხთა ხელოვნება“. ასრულებს მახარაძის სკოლასთან არსებული ქართული ხალხური სიმღერის შემსწავლელი გუნდი. გრამსტუდია „მელოდია“.

ვიდეომასალითი

1. „ჩვენ მშვიდობა“ – შემსრულებლები მიხეილ კოროშინაძე, გარსევან სიხარულიძე, ვლადიმერ ბერძენიშვილი: https://www.youtube.com/watch?v=fuwDmN_CHQA

DAVID SHUGLIASHVILI
(GEORGIA)

**“CHVEN MSHVIDOBA” (“PEACE TO US”) – A SONG
THROUGHOUT THE CENTURY**

Trio songs hold a special place in the Georgian folk singing repertoire. As is commonly known, this form of singing has been preserved in the musical tradition of Western Georgia. This form of singing is common in several regions of Western Georgia (Samegrelo, Imereti, partially Ach'ara), but experienced the most development in Gurian folklore and sacred music. It is in this region that the Georgian polyphonic thought reaches the peak of its development, and a testament to this fact is the song “Chven Mshvidoba” (Peace to Us). The presentation and the deconstruction of the improvisational nature, variationality, and the diverse voice-leading of this song are the main topics of this paper.

The earliest surviving record of “Chven Mshvidoba” available to us was at the dawn of the twentieth century. It is an audio recording of this song, recorded in 1907 by an English recording firm “Gramophone” and featuring the soloists of Gigo Erkomaishvili's ensemble (Erkomaishvili, 2006) (audio ex. 1). The recording credits Giorgi Babilodze, Gigo Erkomaishvili, and Giorgi Iobashvili as the performers, although Anzor Erkomaishvili was of the opinion that the actual performers featured on the recording were Ermile Molarishvili, Ivliane Kechamkhadze, and Artem Erkomaishvili (ibid: 78).¹ The next available recording of the song was made in 1909 in Kutaisi, and features Samuel Chavleishvili, Samuel Chkhikvishvili, and Varlam Simonashvili (audio ex. 2). “This beautiful example of Gurian table songs is distinguished by its strongly developed polyphony. *It presents the performer with unlimited possibilities for improvisation, as can be easily heard on this recording of Samuel Chavleishvili's ensemble.*” (ibid.: 76). Chronologically, the next audio sample is the “Chven Mshvidoba” recorded by Georgian prisoners in Germany in 1916-1918. Recordings of this song became more commonplace after 1931; in that year alone, the song appears on as many as six different phonogram records by Shalva Mshvelidze, featuring various performers. Among them is a peculiar recording of “Chven Mshvidoba” by brothers Akvsenti, Ladiko, and Manase Salukvadze (Tsursumia, 2006-2008). Onward, the list of this song's recordings was greatly expanded by the recordings made during various expeditions. The earliest recording of “Chven Mshvidoba” in the expedition archive of the Tbilisi State Conservatoire's Folklore department is from 1949, and features Apolon Chavleishvili, Ise Chanishvili, and Domenti Karchava².

All of the above-mentioned recordings, as well as the ones that came later, can be considered masterpieces in their own way. Despite the fact that individual researchers have previously touched upon this song, as of yet, it has not received adequately thorough research in the field of ethnomusicology. Partially, the reason for this is the sparsity of the notational records of “Chven Mshvidoba”. The history of notating Georgian folk songs (and among them Gurian songs) begins in

¹ The author does not explain what he bases this opinion on.

² Tape 3, #16.

the 1870's, but the first notated example of "Chven Mshvidoba" was made in 1917. It was notated by the Austrian musicologist Robert Lach, who transcribed it from the recordings of Georgian prisoners of war in 1916. He only transcribed the upper voice of the song (Lahl, 1917: 58). Surprisingly, a sheet for "Chven Mshvidoba" containing all three voices was first published in 2004, 87 years after Lach's transcription, in the collection "Let's Learn Georgian Folk Songs: Gurian Songs". It features Malkhaz Erkomaishvili's transcription of the recording by the trio of Guri and Tristan Sikharulidze, and Otar Berdzenishvili, recorded specifically for this purpose (Shugliashvili, Erkvanize, 2004: 14).

Sheet music for the song was published in two other collections in 2005. Namely, the first of the two collections is my own "Georgian Folk Songs from the Anchiskhati Ensemble Repertoire", which features the transcription of Anchiskhati Choir's recording of the Chavleishvili-Chkhikvadze-Simonishvili variation of the song (Shugliashvili, 2005: 35).

The second of the two collections is Anzor Erkomaishvili's "Artem Erkomaishvili's Notational Collection" (Erkomaishvili, 2005). The collection's author states the following about the featured rendition: "the collection presents Samuel Chavleishvili's rendition of the top voice" (ibid.,: 385). Anzor Erkomaishvili has confided to me in a private conversation that he transcribed the rendition of the song that he was taught by his grandfather, and that the information about the authorship of that rendition belonging to Samuel Chavleishvili was from his grandfather as well.

The notational collection "Gurian Songs" authored and published by Levan Veshapidze in 2006, features six renditions of the song (Veshapidze, 2006). Among them, the first is a transcription of a recording made in 1962 featuring Vladimer Berdzenishvili, Mikheil Koroshinadze, and Garsevan Sikharulidze. The other five renditions of the song in the collection showcase the song's improvisational nature. The top voice (*mtkmeli*) of all five simple renditions is the same; the author transcribed the various versions of the other two voices (*modzakhili* and *bani*) with the help of Otar Berdzenishvili.³ It should be noted that this work by L. Veshapidze is one of the few works in Georgian ethnomusicology that attempt to study the improvisational nature of Gurian songs.

The above-mentioned transcriptions of "Chven Mshvidoba" are the only published transcriptions of the song to this day. I have began filling this gap. As a part of my research, I have gathered several dozen renditions of the song; the majority contains examples of individualized improvisational value. In the near future you will see a notated collection dedicated to this song.

Anzor Erkomaishvili divides Gurian songs into two typological groups: those with *gaqkivani* (i.e. those that contain *k'rimanch'uli*) and those without *gamqivani* (i.e. those that do not contain *k'rimanch'uli*) (Erkomaishvili, 2005: 12). This division is evident in Gurian trio songs. "Chven Mshvidoba" belongs to the former category.

Anzor Erkomaishvili tells us that "Chven Mshvidoba" is a table song. It is performed at the start of the *supra*, after the toast to peace. The traditional lyrics to the song are "Chven Mshvidoba, Victory", although the singers sometimes use improvised lyrics" (Erkomaishvili, 2005: 481).

I'd like to share with you a hypothesis about the song's name, lyrics, and sections to which the lyrics are often improvised. "Glory to God, Chven Mshvidoba, Prosperity to our host!!" is a common form of a blessing of the table and the host in Guria, as well as in other regions. This blessing seems to be a changed paraphrasing of the prayer and the chant "Glory to God in Heaven, and on Earth, peace and good will toward men." The words "Glory to God in Heaven" are a direct

³ These five examples were also presented by L. Veshapidze in his diploma work "Gurian Folk Songs" (1996), eight years before the published three-voice transcription of "Chven Mshvidoba".

match for “Glory to God”, “Chven Mshvidoba” seems to be a paraphrase of “and peace on earth”, and “good will toward men” can be likened to “prosperity to our host”. This leads to the question of whether or not the song “Chven Mshvidoba” used to have lyrics that started with “Glory to God” that were later changed. Indeed, if that were the case, the meaning behind the song’s lyrics would be clear. Tamaz Gabisonia expresses a similar opinion: *“The supra used to begin with God’s praise: ‘Glory to God, Chven Mshvidoba’. As it appears, these words – associated with the chanting of angels at Christ’s birth – have in some context changed in a way that discards their first part, as can be seen in the most developed, most ‘colorful’ Gurian song ‘Chven Mshvidoba’* (Gabisonia, 2014). One would assume that the removal of a reference to God would be due to the pressure from the Soviet atheist censorship, but the recordings of the song before the arrival of the Soviet Union do not contain such words either. However, it is also clear that the Soviet ideology would actively “help along” any tradition that omits the mention of God, both in song and at supras. It is possible that the idea that a Gurian supra supposedly always began with a toast to peace, in spite of the fact that a supra would usually begin with a toast to God, originates from the same source. “Chven Mshvidoba”, along with its now-missing starting lyrics of “Glory to God”, might very well have been a traditional form of a blessing-song sung at the start of the supra. In this sense, it is easy to see why “gamarjoba” (victory) – which rhymes with “chven mshvidoba,” but does not fit in the context of the song – often appears at the start of the song.

It should be noted that in many recordings, the song is performed as one verse. Generally, in the recordings we mostly tend to see examples that are sung in two verses and repeated twice, but among them there are some, in which the start of the second verse does not seem to follow after the final chord of the first verse, but instead seems to start the song anew after a cadential unison is reached at the end of the first verse (we’ll listen to an example of this) (audio ex. 3). All of this supports the hypothesis that “Chven Mshvidoba” used to, in its original form and function, be a single-verse song sung at the start of the supra, and that its transformation into a two-verse song was a later development. Among the old recordings of the song, there are three-verse versions of the song as well, but the number of such renditions is very small (so far, no recording containing a rendition with more verses than three is known to exist). The reason for a gradual increase in the number of verses seems to come from the desire to record and conserve the improvisational variations of the song. This is supported by the fact that much of the song is sung with nonsense words (vocables), which gives the performers more freedom to improvise. Another reason to suspect that the song originally only contained one verse is that lyrically, the second and the third verses of the song oftentimes do not follow the thematics of the lyrics of the first verse, and instead, tend to hold the themes of love, patriotism, or other. Examples of this are *“Hurray, hurray for your womanhood, turns out you love another”, “while I am alive you are mind, I am yours”, “I asked God to give me three things, a sweet tongue, a saddled blue horse, and a good rifle”,* and others. We have cases, in which the lyrics *“Chven Mshvidoba, Gamarjoba”* (Peace to Us, Victory) are repeated in the second repetition. Meanwhile, in the recordings of the prisoners in Germany, the second repetition is sung entirely with nonsense words (vocables). In my opinion, this also directs us to the archetypal single-versed-ness of the song.

The Chavleishvili-Chkhikvishvili-Simonishvili rendition does not contain the words “Chven Mshvidoba” at all. There, the song begins with the words “a joyous host has lovely guests”, which highlights the supra-related nature of the song. It is notable that in the recording of Gigo Erkomaishvili’s trio, the recording begins by preceding the song with the following words: “Ermile

Molarishvili, sing the table khelkhvavi!” The title “table khelkhvavi”, also known as “supris khelkhvavi”, is normally ascribed to another supra trio-song, which begins with the words “a joyous host has lovely guests”. Do those words suggest that the “supris khelkhvavi” used to be a general term for songs related to the supra tradition, among which “Chven Mshvidoba,” was the first?

Improvisation is, among the dialects of Georgian folk music, most characteristic of Gurian trio-songs. In this sense, the song “Chven Mshvidoba” is a significant song that challenges the master singers with the task of providing original melodies, movements, and figurations each time they have to sing it. This concerns all three voices of the song equally. Collective improvisation of all three voices would be impossible without the presence of a clear structural and harmonic skeleton. In this way, “Chven Mshvidoba” could be viewed as, to borrow jazz terminology, a famous “standard”, that has allowed many generations of skilled improvisers to express their musical fantasies and the limitless potential of the art of performance of Georgian songs.

A few words about the structure of “Chven Mshvidoba”: “Chven Mshvidoba” is a song with a clear cut-time meter. We can divide it into six musical phrases. Different phrases contain different numbers of measures. Specifically, the first two phrases contain eight measures each. The third phrase contains six, the fourth contains seven, the fifth contains six, and the sixth contains seven (sometimes eight). However, if the song is about to enter another repetition, the sixth phrase will instead only contain six measures. Some phrases are separated from others by ending in a short cadence, finishing with a perfect fifth or a unison, followed by a pause in each voice. In these cases, the measure is most often shortened by a quarter (or a half) note. Some phrases that normally end in cadences are, in certain renditions of the song, sung without the cadence and directly connected to the next phrase, as per the wish of the performer.

“Chven Mshvidoba” is a Gurian song, but it has spread into several other regions of Western Georgia as well. There, the song has taken different forms. In particular, according to expedition materials, the song has spread from Guria to Imereti, Samegrelo, and Apkhazeti (Abkhazia). The example of a rendition from Apkhazeti is presented in a recording made in the Samurzakhan (specifically in the village Okumi of the Gali district) in 1970 by Otar Chijavadze (TSC. Tape 222 #40) (audio ex. 4). This rendition is unique not only due to its musical characteristics but also due to its lyrics. Here, instead of “Chven Mshvidoba” the song’s name is simply “Mshvidoba”, and likewise, the lyrics start with “Mshvidob, gamarjoba”. On the second repetition, the song’s lyrics are “Hurray, hurray to your womanhood, hurray to your youth”, followed by Megrelian words “mapshalia udzudzurs” (“a nightingale out of the nest”).

We can observe a similar situation in Samegrelo, in a recording made in the village Chkhoria of the Zugdidi district (TSC. Tape 88 #17) (audio ex. 5), where the second repetition also contains the lyrics “Hurray, hurray to your womanhood” followed by a Megrelian sentence (albeit a different one; despite the noisy recording, one can distinguish the Megrelian phrase “skan q’oropa” (your love)).

The Imeretian variation of “Chven Mshvidoba” is particularly unique. The recording made in the Vani district is very distinct in its variability. The form of the performance is also changed – the damts’qebi and the modzaxili are accompanied by an ensemble of banis instead of a single bani. To add to this, in this rendition the damts’qebi is the middle voice, instead of the top one. Its starting solo is also significantly longer than that of the usual version, and the other two voices join it much later (the same kind of lengthy solo at the start can also be seen in a recording from the Surebi region of Guria, but the damts’qebi is the top voice there). Compared to the Gurian

renditions, the Imeretian “Chven Mshvidoba” has a much simpler structure. The Imeretian version is also characterized by improvisationality, but it does not compare to the Gurian version, in terms of complexity of voice leading. At the same time, the Imeretian version seems to be of a lighter, more cheerful character than the Gurian one (audio ex. 6).

The character of “Chven Mshvidoba” is always energetic and gallant, with one exception: the unique and mysterious recording by Vladimer Berdzenishvili in which, despite normally having a very deep voice characteristic of a *bani* (bass), he sings the top voice with a *krini* (falsetto) technique. The *bani* in that recording is his son, Otar Berdzenishvili, and the *modzakhili* is Garsevan Sikharulidze (audio ex. 7).

Vladimer Berdzenishvili and Garsevan Sikharulidze have left us another example of “Chven Mshvidoba” as well: a video-document featuring Vladimer as a *bani*, Garsevan as the top voice, and Mikheil Koroshinadze is the *modzakhili* (video ex. 1). It should be noted that these masters sing the single-phrase version of the song.

I’d like to direct your attention toward the amazing figurations of the top voice. Upon hearing these fragments, one unwittingly remembers the following words from Ioane Batonishvili’s book “Kalmasoba” about the Western Georgian song-chants: “Beautiful and well-harmonized, is the voice that resembles an instrument” (Ioane Batonishvili, 1948: 61).

The Soviet regime had very particular and ideologically-driven demands for the music of this level. In its demand for the products of “mass culture”, the calls for the composition of new songs were often accompanied by the efforts to refit old folk songs for mass consumption. This process affected “Chven Mshvidoba” as well. One example of this is the rendition of the song by the studio “Melodia” on the vinyl LP “Georgian Music” (from the vinyl cycle “Arts of the Peoples of the USSR”), where the song is performed by a large, mixed-gender ensemble.

The rendition in this recording is not without its merit, but due to the form of the performance (where each voice was performed by an ensemble) the improvisationality of the song was lost, making the rendition seem lifeless (audio ex. 8).

Today it is not uncommon for women’s ensembles or groups to sing songs from the repertoires that were traditionally sung by men, but for one reason or the another “Chven Mshvidoba” has not been performed in this manner. I myself have performed the song in a mixed ensemble, but I have never heard a women’s trio perform it. It is as if the gendered performance of “Chven Mshvidoba” is an unwritten law.

The above-mentioned vinyl does not note the date of the recording, but it names the performers, among which are the giants of Georgian singing such as Giorgi Salukvadze, Domenti Karchava, Vladimer Erkomaishvili, Varlam Simonishvili, and others.

Due to the song containing a theme of peace, which the Soviet ideology wished to exploit in its propaganda machine, there was a demand for the creation of a new song for the lyrics of “Chven Mshvidoba”. As noted above, “Chven Mshvidoba” was not published as a notational sheet until 2004, but a song containing completely different melodies created during the Soviet times and dubbed the “New Chven Mshvidoba” was published in two collections: once in 1973 in Vladimer Chumbuidze’s “Collection of Georgian Folk Songs” (Chumburidze, 1973: 70), and once more in 1979 in the collection “50 Georgian Folk Songs” (Kokeladze, 1979: 46). The latter of the two collections contains the following note: “Given by the singers’ ensemble of the village Makharadze (Ozurgeti) led by Varlam Simonishvili in year 1940”. It can be assumed that the composer of the song “New Chven Mshvidoba” was V. Simonishvili himself.

The “New Chven Mshvidoba”, despite having been published twice, is largely forgotten today. It failed to compete with the traditional “Chven Mshvidoba”, which is nowadays a part of many ensembles’ repertoires and is considered irreplaceable by its performers.

I hope that the thorough study of the fantasies and the improvisations of the old masters will give rise to the energy that will lead the new generations to enrich and give new colors to Georgian folk songs.

References

- Chumburidze, Vladimer. (comp.). (1973). *Kartuli khalkhuri simgherebis krebuli. Guria (Collection of Georgian Folk Songs. Guria)*. Parts II. Tbilisi (in Georgian).
- Erkomaishvili, Anzor. (comp.). (2005). *Kartuli khalkhuri musika. Guria (Georgian Folk Music. Guria)*. Artem Erkomaishvili’s Notational Collection. Tbilisi. (in Georgian).
- Erkomaishvili, Anzor. (2016). *Georgian Folk Songs. The First Records in Georgia, 1901–1914*. Tbilisi.
- Gabisonia, Tamaz. (2012). *Pirvelad ghmerti vakhse not. Kristianoba qartul traditsiul musikashi (First Let Us Mention God: Christianity in Georgian Traditional Music)*. Journ. Musica 2012:3 (in Georgian).
- Ioane Batonishvili. (1948). “*Kalmasoba*”. Tbilisi (in Georgian).
- Kokeladze, Grigol. (comp.) (1979). *50 Kartul khalkhuri simghera (50 Georgian Folk Songs)*. Book 1. Tbilisi (in Georgian).
- Lach, Robert. (1917). *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. Wien.
- Shugliashvili, David, Erkvanidze, Malkhaz. (eds). (2004). *Shevistsavlot kartuli simgherai guruli simgherebi (Let Us Learn Georgian Songs. Gurian Songs)*. Tbilisi: International Center of Georgian Folk Singing.
- Shugliashvili, David. (comp). (2005). *Georgian Folk Songs from the Anchiskhati Ensemble Repertoire*. Tbilisi.
- Tsurtsumia, Rusudan. (ed.). (2006-2008). *Georgian Folk Music from the Wax Cylinder Phonograms – “Echoes from the Past”*. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Veshapidze, Levan. (Compiler). (2006). *Guruli khalkhuri simgherebi. (Gurian Folk Songs)*. Tbilisi.

Ziegler, Susanne, & Tsurtsunia, Rusudan. (eds). (2014). *Echoes from the Past: Georgian Prisoners' Songs Recorded on Wax Cylinders in Germany 1916-1918*. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Audio examples

1. Erkomaishvili, Anzor. (Compiler). (2006). *Georgian folk songs. First Vinyls in Georgia. 1901-1914*. Tbilisi. The International Centre of Georgian Folk Song. Second CD, #10-11. *Khelkhvavi* (Chven mshvidoba and Adila).
2. Ibid. #7. “Chven mshvidoba.”
3. “Chven mshvidoba” – performers: brothers Aroshidze. Ozurgeti district, village Vakijvari. Recorded by Vladimer Akhobadze in 1960. Folk Art laboratory of TSC. Tape 112 #2.
4. “Mshvidoba” – unknown performers. Gali district, village Okumi. Recorded by Otar Chijavadze in 1970. Folk Art laboratory of TSC. Tape 222 #40.
5. “Chven mshvidoba” – unknown performers. Zugdidi district, village Chkhorია. Recorded by Otar Chijavadze in 1970. Folk Art laboratory of TSC. Tape 88 #17.
6. “Chven mshvidoba” – Qumuri’s ethnographic choir “Dutskhuni”. Recorded by Malkhaz Erkanidze in 2000.
7. “Chven mshvidoba” – Vladimer Berdzenishvili. Vinyl “Kartuli khalkhuti simgherebi (sakhelovani tsinaprebi)” (Georgian Folk Songs (Distinguished Ancestors). Studio “Melodia”, 1991.
8. “Chven mshvidoba” – Vinyl “Kartuli musika” (Georgian Music) from series “SSRK khalkhta khelovneba” (USSR folk art). Performers: Georgian folk songs choir of Makharadze school. Studio “Melodia”.

Video example

1. “Chven mshvidoba” – performers: Mikheil Koroshinadze, Garsevan Sikharulidze, Vladimer Berdzenishvili: https://www.youtube.com/watch?v=fuwDmN_CHQA

**კავშირი ჩრდილოეთ და სამხრეთ იტალიის ვოკალური პოლიფონიის
რეგიონულ სტილს შორის: სალენტოსა და კუატროს პროვინციების
საზიარო მუსიკალური მახასიათებლების იდენტიფიკაციის**

შესავალი

იტალიას აქვს პოლიფონიური სიმღერის მდიდარი და მრავალფეროვანი ტრადიცია. პოლიფონიური სიმღერის ტრადიცია ფართოდ არის გავრცელებული სხვადასხვა რეგიონში და ინარჩუნებს თითოეული მათგანისთვის დამახასიათებელ უნიკალურ ჟღერადობას. წინამდებარე მოხსენება წარმოადგენს ორ გეოკულტურულ რეგიონს: სალენტოს, რომელიც მდებარეობს სამხრეთ აღმოსავლეთში და კუატროს პროვინციას ჩრდილო-აღმოსავლეთში. თითოეულ რეგიონს აქვს ძლიერი იდენტობა, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული მათ ტრადიციულ მუსიკასთან. მოხსენებაში ყურადღებას გავამახვილებ პოლიფონიური სიმღერის ტრადიციაზე ვეცდები, სწორედ ამ რეგიონებში შევისწავლო საერთო მახასიათებლები, რომლებიც ხელს უწყობენ თითოეული რეგიონის სამემსრულებლო პრაქტიკას. ასევე, გავანალიზებ მუსიკალურ მაგალითებს, რომლებიც დაგვანახებს საერთო მუსიკალურ ხასიათს და გამოავლენს მსგავს მახასიათებლებს. ეს კვლევა მიზნად ისახავს რეგიონიზებული კულტურის გარეთ არსებული იტალიური პოლიფონიური სიმღერის ანალიზს, რათა გამოკვეთოს ტრადიციებს შორის არსებული კავშირები გეოგრაფიული და კულტურული განსხვავების მიუხედავად. ნაშრომში, ასევე, გაანალიზებულია მუსიკალური მაგალითები, გამოყოფილია მრავალხმიანობების ზოგადი მახასიათებლები, საერთო მუსიკალური თვისებები. კვლევა მიზნად ისახავს იტალიური მრავალხმიანი სიმღერის ანალიზს რეგიონული კულტურების მიღმა და ემყარება იტალიური მრავალხმიანობის ტიპებს შორის კავშირის დადგენის მეთოდს, გეოგრაფიული დაშორებისა და რეგიონული განსხვავებების მიუხედავად.

პოლიფონიის ადგილი სალენტოს კულტურაში

სალენტინეს ნახევარკუნძული, ანუ სალენტო, როგორც მას ადგილობრივები უწოდებენ, არის პულიას რეგიონის შემადგენელი ნახევარკუნძული, სამხრეთ იტალიაში. სალენტოს მდიდარი მუსიკალური მემკვიდრეობა გააჩნია, ვოკალური პოლიფონიის ჩათვლით, რომელიც ტრადიციულად დაკავშირებულია სოფლის კულტურასთან, რიტუალთან და სოციალურ თავყრილობებთან. სიმღერის ეს ტრადიცია უნიკალურად არის წარმოდგენილი; სიმღერების მდიდარი რეპერტუარის მიუხედავად, ტრადიციას სალენტოს პოპულარული ტრადიციული მუსიკა ჩრდილავს. ეს ამოცანებს სალენტინის პოლიფონიას იმ კულტურული სივრცისგან, რომელიც ტრადიციულ მუსიკას ქმნის.

სალენტინის ტრადიციული მუსიკა, ჩვეულებრივ, ასოცირდება პიციკასთან, ხალხური ცეკვების რეპერტუართან, რომლის ფესვებიც ექსტაზურ რიტუალებში ძევს და რაც ასე გავრცელებული იყო რეგიონში (Daboo, 2010). პიციკა *pizzica* ნიშნავს „ნაკბენს“ და ობობას შხამიან ნაკბენზე მიუთითებს, რომელიც მიაჩნდათ, რომ ფსიქოლოგიურ სტრესს, დეპრესიას, გონებრივ კოლაფსსა და ზებუნებრივ აღგზნებასაც კი იწვევდა. წარსულში, ისინი ვინც ამისგან იტანჯებოდნენ იკურნებოდნენ რიტუალთ, რომელიც კომბინირებული იყო რიტმთან, ცეკვასა და ექსტაზთან (De Martino, 2013). კულტურული სივრცე, სადაც ეს ტრადიცია იყო გავრცელებული, დრამატულად შეიცვალა გვიან მე-20 საუკუნეში

და პიცაკას პრაქტიკაც შესუსტდა კულტურულ ცვლილებებთან ერთად.

1990 წლიდან, პიცაკა ლოკალურად აღორძინდა, რაც დაგვირგვინდა სალენტინის მუსიკოსების მიერ საკუთარი ფესვების აღდგენით და ხალხური მუსიკალური სცენის დინამიური განვითარებით. ეს სცენა ძალიან აქტიურია, იგი განიხილავს პიცაკას, როგორც ცენტრალურ ჟანრს (Santoro, 2009). შესაბამისად, სალენტოს ტრადიციის მრავალფეროვნების მიუხედავად, მუსიკალური აქტივობა რეგიონის შიგნით პიცაკაზეა ფოკუსირებული. ამან გამოიწვია იმ ჟანრების, რომლებიც არ არიან პირდაპირ დაკავშირებული მის აღორძინებასთან, მაგალითად, პოლიფონიური სიმღერის გადანაცვლება მუსიკალური ცხოვრების პერიფერიაზე. ბოლო წლებში, რეგიონის პოლიფონიური სიმღერა სალენტინის მუსიკოსების ინტერესის ობიექტი გახდა. ეს მუსიკოსები ხშირად ატარებენ საექსპედიციო კვლევებს და აქვეყნებენ მათ (Muci, 2008, 2018). ამან გამოიწვია ტრადიციისადმი ყურადღების ზრდა. იქიდან გამომდინარე, რომ კონკრეტულ კულტურულ სივრცესთან დაკავშირებული პოლიფონიური სიმღერა უარყოფილი იყო, სიმღერები ყოველთვის არ იმღერებოდა მრავალხმაინი სტრუქტურით, რაც ასე ახასიათებს სალენტინის პოლიფონიის ადრეულ საექსპედიციო ჩანაწერებს (Bosio & Longhini, 2007). სასიმღერო პრაქტიკის მკვეთრი შემოტრიალება უდიდეს გავლენას ახდენს სიმღერების ვოკალის ხარისხსა და პოლიფონიურ სტრუქტურაზე. სალენტინის მომღერლები არიან მოხუცი ქალები, რომლებიც აგრძელებენ სიმღერების შესრულების ახალგაზრდობაში არსებულ ტრადიციას (Muci, 2008), ამ პრაქტიკამ დიდი ინტერესი გამოიწვია ადგილობრივი მუსიკოსების ახალგაზრდა თაობაში, რომლებმაც დაიწყეს ამ სიმღერების თავიდან შესწავლა.

პოლიფონიის ადგილი კუატროს პროვინციის კულტურაში

Le Quattro Province (ანუ „ოთხი პროვინცია“) არის ჩრდილოეთ იტალიის კულტურის შემადგენელი ზონა, ოთხი რეგიონის ეთნო-გეოგრაფიული შეხვედრის ადგილი, რომელთაც გააჩნიათ მკვეთრი დიალექტი, ტრადიციული ღირშესანიშნაობები და მუსიკალური კულტურა. ეს ოთხი რეგიონი (პიემონტე, ლიგურია, ლომბარდია და ემილია-რომანია) ცალ-ცალკე შეიცავს ქვერეგიონებს, რომლებსაც „პროვინციები“ ეწოდება. ოთხი რეგიონის შეხვედრის ადგილი სწორედ ამ პროვინციათა გაერთიანებაზე გადის (ალესანდრია, გენუა, პავია და პიაჩენცა). პოლიფონიურ სიმღერას უკავია განსაკუთრებული ადგილი მათ მუსიკალურ ცხოვრებაში და სრულდება სოციალური და კულტურული თავყრილობების დროს. სიმღერები ხშირად სრულდება თანხლების გარეშე, გააჩნია ტრადიციული სტრუქტურა და ხმათა ფუნქცია. სალენტოს მსგავსად, ოთხი პროვინცია აქტიურ როლს ასრულებს ადგილობრივ მუსიკალურ სცენაზე, მაგრამ იგი არ უწევს ტრადიციულ პოლიფონიას პოპულარიზებას და არ აქცევს მას მუსიკალური ცხოვრების ცენტრად.

ამ რეგიონულის რეპერტუარი შეიცავს იმ სიმღერებს, რომლებიც დაკავშირებულია წარსულის კულტურულ სივრცესთან. *Canti delle mondine* წარმოადგენს *mondine*-ს, ანუ იმ ქალების სიმღერებს, რომლებიც მუშაობდნენ ჩრდილოეთ იტალიის ბრინჯის მინდვრებში მე-20 საუკუნის დასაწყისში. ამ ქალების უმრავლესობა იძულებული იყო ამ სამუშაოზე დათანხმებულიყო სიღარიბის ან ომისგან გამონეული ეკონომიკური მდგომარეობის გამო. ეს სიმღერები ხშირად გვიყვება მძიმე პერიოდით გამოწვეულ ცხოვრებისეულ ამბებს. *Canti degli alpini* არის *alpine*-ს ანუ მთაში მეომარი იტალიელი ქვეითების სიმღერა. ეს სიმღერები შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც *mondine*-ს მამაკაცთა ნაირსახეობა – ისინი გვიყვებიან ჯარისკაცებზე, რომლებიც გადმოგვცემენ საკუთარ ამბავს და გრძნობებს სიმღერების საშუალებით. ეს სიმღერები გახდა მამაკაცთა საგუნდო მუსიკის გადამუშავებული სტილის სინონიმი ჩრდილოეთ იტალიაში, რომელიც, ასევე, ხელს უწყობდა რეპერტუარის გავრცელებას (Jordania, 2006). ამ რეპერტუარის ყველაზე ღირშესანიშნავი მაგალითია *canti d'osteria*

(ტავერნის სიმღერები), რომლებიც სრულდება სოციალური თავყრილობების დროს სუფრასთან. სოფლის გარემოში ეს თავყრილობები ტრადიციულად იმართება „ოსტერიებში“, საიდანაც წარმოდგება ჟანრის სახელიც. წინა ორი რეპერტუარისგან განსხვავებით, *canti d'osteria*, ჩვეულებრივ, ცოცხალი და მხიარულია, გვიამბობს სიყვარულზე, საყვარელი ადამიანის კეთილგანწყობის მოპოვებაზე.

პოლიფონიური სიმღერების რეპერტუარი ხასიათდება ორი ძირითადი თვისებით – ტრადიციულად სრულდება *a capella* და დაკავშირებულია სპეციფიკურ კულტურულ სივრცესთან – სამუშაოს ან თავყრილობის ადგილთან (Falangone, 2017). ამ სიმღერებმა იმოგზაურეს მთელს იტალიაში მშორმელთა და ჯარისკაცთა მიგრანტობის წყალობით (Muci, 2018) და ახლა ჩართული არიან პოლიფონიური სიმღერების რეპერტუარში, რომელიც სრულდება ოთხ პროვინციაში. *mondine* და *alpini* დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ეს რეპერტუარი წარმოადგენს არტეფაქტს იმ სივრცისა, რომელიც აღარ არსებობს იმ სახით, რა სახითაც მას ვხვდებით მე-20 საუკუნის დასაწყისში. ამ სივრცეების გაქრობასთან ერთად, სიმღერების იმდროინდელი შესრულების პრაქტიკაც შეიცვალა.

თუმცა, ეს სიმღერები გადარჩა *canti d'osteria*-ს პრაქტიკაში მათი ჩართულობის გამო. პოლიფონიური სიმღერა არის რეგიონში მუსიკალური ცხოვრების ცენტრალური ნაწილი, განსაკუთრებით კი *canti d'osteria*. ეს ჟანრი განვითარდა და დღეს ის წარმოადგენს რეგიონში ვოკალური პოლიფონიის სინონიმს, რომელიც ერთ ჟანრში აერთიანებს აქამდე ნახსენებ რეპერტუარს.

თითოეული რეგიონის მუსიკალური მახასიათებლები

წინამდებარე მოხსენებაში განხილული ორი ტრადიცია მნიშვნელოვნად განსხვავდება თავისი კულტურული და საშემსრულებლო პრაქტიკის მიხედვით. ყველაზე აღსანიშნავი კონტრასტი თავს იჩენს სიმღერის წარმოშობაში; ასე მაგალითად სალენტოში, ქალები არიან სიმღერების ძირითადი შემნახველები, მაშინ როცა ოთხ რეგიონში ამ ფუნქციას მამაკაცები ასრულებენ. იმის მიუხედავად, რომ შერეული სიმღერის მაგალითებს ვხვდებით, გენდერის როლი და მათი ურთიერთკავშირი პოლარულად განსხვავდება ორ რეგიონში. შემდეგი განმასხვავებელი ნიშანია პოლიფონიური სტრუქტურის კონსერვატიულობა და ის, თუ რამდენად განსხვავებულია იგი მომღერალთა სხვადასხვა თაობაში. მაშინ, როცა სალენტოში სტრუქტურა მნიშვნელოვნად იცვლება და საშემსრულებლო პრაქტიკაში საკმაო მოქნილობით ხასიათდება, ოთხ რეგიონში იგი ინარჩუნებს კავშირს ტრადიციულ ფორმასთან.

ისიც შესაძენეია, რომ ტრადიციული მრავალხმიანი სტრუქტურის კონსერვატიულობა პირდაპირ არის დაკავშირებული ამ სასიმღერო ტრადიციის ადგილთან თითოეული რეგიონის კულტურულ ცხოვრებაში. სალენტოში პოლიფონიური სიმღერა პერიფერიულია, ოთხ რეგიონში კი ცენტრალური ადგილი უჭირავს. შესაბამისად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ პოლიფონიური სტრუქტურისა და საშემსრულებლო პრაქტიკის შენარჩუნება მჭიდროდ უკავშირდება პოლიფონიური სიმღერის როლს – იქნება ის პერიფერიული თუ ცენტრალური – მუსიკალურ კულტურაში.

საშემსრულებლო პრაქტიკისა და სიმღერის წარმოშობის მნიშვნელოვანი განსხვავებების მიუხედავად, სახეზეა მახასიათებლები, რომლებიც ანალიზისას, შესაძლოა, განხილულ იქნან, როგორც საერთო მუსიკალური ელემენტები. ეს მახასიათებლები ტექნიკურია თავისი არსით და, აქედან გამომდინარე, ჩვენ მიერ განხილულ კულტურულ ელემენტებს არ აქვთ გავლენა შემოთავაზებულ საერთო მუსიკალურ მახასიათებლებზე.

მანამ სანამ საერთო თავისებურებებს გამოვყოფდეთ, აუცილებელია თითოეული რეგიონისთვის დამახასიათებელი ძირითადი მუსიკალური კომპონენტების განსაზღვრა:

- **სალენტო:**

- სიმღერები ძირითადად 3 ხმიანია (მაგ. 1, 2). ეს სტრუქტურა შედგება ჩვეულებრივ წამყვანი მელოდიის, თანმხლები მელოდიისა და ბანისგან. პოლიფონიური სტრუქტურა შეიძლება აღწეროს, როგორც დიალოგი ორ მელოდიას შორის, რომელსაც ხშირად ახასიათებს პარალელური მოძრაობა, მის ფონზე კი ბანი მოძრაობს ტონიკასა და დომინანტას შორის.

- ტიპურია ხმათა რაოდენობის ცვლილება თითოეულ პარტიაში. მიუხედავად იმისა, რომ ძველი პერიოდიდან მოყოლებული სიმღერებში განსაზღვრული იყო წამყვანი ხმის როლი, ჩვენი დროის სალენტინის პოლიფონიას არ გააჩნია მკაცრად განსაზღვრული სტრუქტურა, რაც ნიშნავს იმას, რომ თითოეულ პარტიაში შეიძლება ნებისმიერი რაოდენობის ხმა იყოს.

- იონიური კილო (მაჟორული) არის ყველაზე გავრცელებული, თუმცა ლიდიურიც საკმაოდ ტიპურია. სალენტინის დამახასიათებელი თვისებაა კვარტის ცვლილება, რაც იწვევს პარალელურ მოდულაციას ორ კილოს შორის და ერთი ტონიკის გამოყენებას.

- როგორც აღვნიშნეთ, სალენტოსთვის ყურადსაღებია სიმღერების წარმოშობა. ქალებს და მამაკაცებს გააჩნიათ პოლიფონიის მდიდარი ტრადიცია, რაც ალბეჭდილია მათი წარმოშობის ადგილებით, იქნება ეს სამუშაო თუ რიტუალური სივრცეები.

- **კუატროს პროვინცია:**

- სიმღერები ძირითადად, სამხმიანია, მაგრამ ოთხ რეგიონში ამ სტრუქტურის განვითარების შედავად გვხვდება მეტ ხმიანი სიმღერები (მაგ. 3, 4).

- ძირითადად, გვხვდება მხოლოდ ორი სოლისტის პრაქტიკა, რომლებსაც მიჰყავთ სიმღერები და ასრულებენ ძირითად მელოდიებს. ბანს, როგორც წესი, არ ასრულებს მხოლოდ ერთი ხმა და არ არის შეზღუდული მხოლოდ ბურდონით: სახეზეა მელოდიური მოძრაობა, ხმათა გაყოფა და ტერციული აკორდების ჩამოყალიბება.

- თუ გავითვალისწინებთ, რომ სოლისტი მღერის მელოდიას, მათ გააჩნიათ მოქნილობის მაღალი ხარისხი თავიანთ მელოდიურ ინტერპრეტაციასა და ორნამენტული ხაზების შესრულებაში.

- აკორდთა თანმიმდევრობა უფრო რთულია ოთხ რეგიონში, სადაც საგუნდო ბანი ემყარება I-IV-V მოძრაობას.

- კუატროს პროვინციაში პოლიფონიური სიმღერა, ჩვეულებრივ, სრულდება მამაკაცების მიერ.

კავშირების განსაზღვრა: შერჩეული მასალის შედარებითი ანალიზი

ამ მოხსენებისთვის საანალიზოდ შევარჩიე ორი მაგალითი თითოეული რეგიონიდან. ისინი წარმოადგენს ტიპურ მუსიკალურ მახასიათებლებს (1-2 მაგალითი სალენტოდანაა, 3-4 კი – კუატროს პროვინციიდან). მათ ნათელი უნდა მოჰფინონ იმ კავშირებს, რომლებიც მიუთითებენ იტალიაში სხვადასხვა პოლიფონიური სიმღერის ტრადიციის გამაერთიანებელ მახასიათებლებზე.

- **ბიფონიკური მუსიკალური დიალოგი:**

- იგი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც მუსიკალური დიალოგი ორ ძირითად ხმას შორის, რომლის საყრდენსაც წარმოადგენს ბანი. ეს ორხმიანი მუსიკალური დიალოგი პარალელური მოძრაობით ხასიათდება, მაშინ როცა საყრდენი ბანი ორიენტირებულია ტონიკურ და დომინანტურ ფუნქციებზე.

- 1 და 2 მაგალითებში, ნათელია კავშირი ორი ძირითადი მელოდიის პარალელურ მოძრაობებს შორის, ხშირად ვითარდებიან ტერციის, კვარტის და კვინტის გარშემო, დამოუკიდებელი ორნამენტებით.

- 3 და 4 მაგალითებში, ძირითადი ხმების პარალელურ ჰარმონიებში ურთიერთ-

ბები ნათელად ავლენენ თავს.

- ოთხივე მაგალითში, ორივე ძირითადი მელოდია გამოირჩევა მოძრავი ბუნებითა და გამოკვეთილი მოტივებით, ხოლო ბანი კონკრეტულ ფუნქციაზე მდგრადი სიმაღლით; როგორც წესი, ბანი კონტრაპუნქტულად მოძრაობს მელოდიებთან მიმართებით.

- **ნამყვანი ტონის მელოდიური ფუნქცია:**

- მაღალი მელოდია ორი ძირითადი ხმიდან ხაზს უსვამს ნამყვან ტონს.
- ნამყვანი ტონი გვხვდება იქ, სადაც არის მაღალი ხმა.
- თითოეულ მაგალითს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური სურნელი და ვოკალური ტექნიკა აქვს გამოყენებული, ისინი შეიცავენ აქცენტირებულ ნამყვან ტონს მაღალ ხმაში.

- ოთხივე მაგალითში, ნამყვანი ტონი გამოყენებული და აქცენტირებულია ფრაზის დასაწყისში, მაღალ ხმაში

- მაგალითებს შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებაა ის, რომ 1 და 2 მაგალითში ნამყვანი ტონი ქვემოდან არის ხაზგასმული, 3 და 4 მაგალითში კი – პირიქით.

- **სიმღერის ფორმა:**

- სიმღერას ჩვეულებრივ გააჩნია AAB, ABB, ან AABB მოტივები. სახეზეა ორი ძირითადი მოტივი – A სექცია, როგორც წესი, მოკლე და მარტივია, ხოლო B მონაკვეთი კი ხშირად გადიდებულია ან გამომდინარეობს წინა მელოდიური მოტივიდან.

- სიმღერები სტროფულია და გამოიყენება განმეორებადი მელოდიური მოტივი სხვადასხვა სიტყვაზე.

- 1 და 2 მაგალითებში, A და B მონაკვეთები მეორდებიან (AABB).

- 3 და 4 მაგალითებში, გვხვდება A და B მონაკვეთები, მაგრამ მათი გამეორება იცვლება თითოეულ სიმღერაში (მაგ. 3: AAB, მაგ. 4: ABB).

- ოთხ პროვინციაში შეიძლება შეგვხვდეს რეფრენი, რომელიც ასრულებს B მონაკვეთის ფუნქციას, შესაბამისად, განმეორება სიმღერის მანძილზე გვხვდება სიტყვების მოდიფიკაციის გარეშე (ისე, როგორც ეს მაგ. 3-შია).

- **დაბოლოება: კადანსები და ფინალური აკორდები:**

- ორივე პოლიფონიაში, დაბოლოება ერთნაირად ხორციელდება: ორი ძირითადი მელოდია დაღმასვლით ვითარდება და სრულდება ტონიკაზე მედიანტით, მაშინ როცა ბანი ორ ხმასთან მიმართებით კონტრაპუნქტულ აღმავალ მოძრაობას ასრულებს.

- ბანი ამ კონტექსტში ყველაზე მნიშვნელოვან განსხვავებას წარმოადგენს: ოთხ პროვინციაში იგი ხშირად გამოყოფს დომინანტურ ფუნქციას და ტონიკასა და ოქტავას ერთმანეთისგან.

- ოთხივე მაგალითი სრულდება ბანით დომინანტურ ფუნქციაზე და წყდება შემდეგ ტონიკაში, ძირითადი მელოდიები მოძრაობენ კონტრაპუნქტულად ბანთან მიმართებით და სრულდებიან ტონიკაზე მედიანტური ხარისხით (V-I).

- 1, 2 და 3 მაგალითებში, სიმღერები სრულდება კადანსის შემდეგ ორ ტონიან აკორდზე.

- 4 მაგალითში გვხვდება ორი დამატებითი ბანი, რომლებიც იყოფიან ფინალურ კადანსზე: ერთი აჟღერებს დომინანტურ ფუნქციას, ხოლო მეორე კი მიემართება ტონიკისკენ (I-5-1-3).

- **სპონტანური ინტერპრეტაცია, ვარიანტი და ორნამენტაცია:**

- მელოდიის ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია განუყოფელი ელემენტია საშემსრულებლო პრაქტიკისათვის ორივე რეგიონში. სიმღერები იცვლებოდა სოლისტთა მუზიკირების წყალობით (Muci, 2008). ამას მივყავართ მელოდიური ხაზის სპონტანურ ვარიაციებამდე და რიტმისა და ფრაზების ცვლილებამდე.

- დები გაბალოები სალენტოს რეგიონიდან (ნარდო, პულია) ნათელი მაგალითია

იმისა, თუ როგორ იცვლება, დროთა განმავლობაში ერთი და იგივე რეპერტუარი თვით ერთი და იმავე მომღერლის ხელში და ეს ცვლილება არის მელოდიების ინდივიდუალური ინტერპრეტაციის შედეგი.

- 3 და 4 მაგალითისგან განსხვავებით, 1 და 2 მაგალითებში, მელოდიები ნაკლებად პარალელურია. მიუხედავად ამისა, ხაზები მიყვებიან ერთმანეთს პარალელური მოძრაობით. ეს განპირობებულია სპონტანური ორნამენტაციით, რომელიც ცდილობს გაიმეოროს ძირითადი მელოდიის კონტური.

- 3 და 4 მაგალითი გამოირჩევა მეტი პარალელური მოძრაობებით, ამასთან, გვხვდება დამოუკიდებელი ორნამენტაცია, რაც 1 და 2 მაგალითის ბიფონიკური მუსიკალური დიალოგის ანალოგიურია.

- **მეტრი:**

- მეტრი წამყვანია სალენტოსა და ოთხი რეგიონის რეპერტუარში და იგი ხშირად ეფუძნება 3-წილად ზომას (6/8, 12/8, და ა.შ.).

- მარტივი დრო, ასევე, ტიპურია.

- თავისუფალი რიტმი ორივე რეგიონში გვხვდება (თუმცა ეს არ გახლავთ ჩვენი მოხსენების კვლევის საგანი).

- 1 და 2 მაგალითში მეტრი უპირატესია და ფრაზირება სრულდება სამად დაყოფილ ბიტზე.

- 3 და 4 მაგალითში მარტივი დრო მოქმედებს, იყენებს რა უფრო საერთო მეტრს (4/4, 3/4).

დასკვნითი შენიშვნები

იტალიურ პოლიფონიაზე ჩატარებული კვლევა ფოკუსირებულია ადგილობრივ ტრადიციასა და რეგიონულ სწავლებაზე. ამ მოხსენების ფარგლებში წარმოდგენილი ორი სასიმღერო ტრადიცია განხილული იყო იმ კულტურული სივრცის კონტექსტში, რომელსაც ისინი მიეკუთვნებიან. ამ მოხსენების ფარგლებში ჩატარებული ანალიზი არის მცდელობა გამოვყოთ სპეციფიკური კავშირები, მუსიკალური მახასიათებლები, რომელიც გვაძლევს იტალიური ვოკალური პოლიფონიური ტრადიციის ფართო ხედვას. ორივე რეგიონის ვოკალური პოლიფონიის მნიშვნელობის მიუხედავად, ეს ტრადიცია შეიძლება განისაზღვროს, როგორც საზიარო მუსიკალური მახასიათებლებისგან შემდგარი ოჯახი. ეს მახასიათებლებია: მსგავსი პოლიფონიური სტრუქტურა, რომელიც ეფუძნება ორი მელოდიის ბიფონიკურ მუსიკალურ დიალოგს, რაც თავის მხრივ ბანით არის გამყარებული; წამყვანი ტონის მელოდიური ფუნქცია მაღალ ხმაში; სიმღერის ფორმა, რომელიც ემყარება ორ ძირითად მოტივს და სტროფულობას; დამასრულებელი კადანსისა და ფინალური აკორდის თავისებურება; ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია და სპონტანური ვარიანტები; რთული და მარტივი მეტრი. ანალიზი სრულყოფილებას მოკლებულია, მაგრამ მაინც გვაძლევს გარკვეულ საფუძველს გავაგრძელოთ ამ კავშირების შესწავლა და გავაფართოვოთ იტალიური პოლიფონიის კვლევა ადგილობრივი ტრადიციის მიღმა.

MARIO MORELLO
(CANADA)

**A LINK BETWEEN REGIONAL STYLES OF VOCAL POLYPHONY
IN NORTHERN AND SOUTHERN ITALY:
IDENTIFYING A SHARED MUSICAL CHARACTER
BETWEEN SALENTO AND *QUATTRO PROVINCE***

Introduction

In Italy, polyphonic singing traditions are rich and highly varied. Although not well-known outside their respective regions, the tradition of polyphonic singing is widely diffused in different areas and retains a marked sound distinctive to each region. This paper deals with two geocultural regions: the *Salento* in the southeast, and the *Quattro Province* in the northwest. Each region has a robust local identity, which is strongly tied to their traditional music. This paper will investigate the cultural positioning of these polyphonic singing traditions in these regions, looking to identify key commonalities that contribute to each region's performance practice. This paper will also analyze musical examples, isolating common characteristics in the polyphonies that suggest a shared musical character. This investigation aims to analyze Italian polyphonic singing outside of regionalized cultures as a method of finding links between Italian polyphonies despite geographical distance and regional differences .

The Cultural Positioning of Polyphony in *Salento*

The Salentine peninsula, referred to as *Salento* locally, is a sub-peninsula in the Puglia region in southern Italy. Salento boasts a rich musical heritage, including a repertoire of vocal polyphony traditionally connected to rural cultural spaces of work, ritual, and social gathering. This singing tradition, however, is uniquely culturally situated: despite a rich repertoire of songs, the tradition is overshadowed by Salento's popularized traditional musics. This renders Salentine polyphony remotely positioned in cultural spaces that produce traditional music.

Traditional Salentine music is typically associated with the *pizzica*, a repertoire of folk dances that are rooted in trance-inducing healing rituals that were once widely practiced in the region (Daboo, 2010). *Pizzica*, meaning "pinched," refers to a spider's poisonous bite, which was believed to induce a psychological breakdown, leading to distress, mental collapse, and even supernatural possession. In the past, sufferers would heal their mental poisoning through a ritual that combined rhythm, dance, and ecstasy (De Martino, 2013). The cultural spaces that hosted this tradition changed dramatically in the late 20th century, and the practice of *pizzica* diminished congruently with the changing culture.

Since the 1990s, *pizzica* has experienced a local revival, resulting in Salentine musicians to reclaim their roots and develop a dynamic folk music scene. While this scene is extremely active, it positions *pizzica* as the musical centrepiece (Santoro, 2009). Thusly, despite the rich diversity of local traditions in Salento, musical activity within the region is centred around the *pizzica*. This results in other genres that are not directly related to this revival, such as polyphonic singing, to be obscured in the periphery of musical life.

In recent years, polyphonic singing of the region has become of interest to Salentine musi-

cians. These musicians often conduct field research and locally publish their findings (Muci, 2008, 2018). This has resulted in increased exposure and interest of the tradition. This research suggests that due to the decline of polyphonic singing in the cultural spaces that it was linked to, the songs are not always sung with the multi-part structure that is characteristic of Salentine polyphony in older field recordings (Bosio, Longhini, 2007). The drastic shift in singing practices have had significant effects on the vocal quality and polyphonic structure of these songs. Currently, most Salentine singers are older women who continue to sing the songs of their youth (Muci, 2008), however their ongoing practice have sparked an interest in a younger generation of local musicians to relearn these songs and execute them in their unarranged forms.

The Cultural Positioning of Polyphony in *Quattro Province*

Le Quattro Province (literally, “The Four Provinces”) are a subcultural zone in northern Italy, an ethno-geographic meeting point of four regions that have a shared group of dialects, traditional festivities, and musical cultures. Regarding the colloquial name, these four regions (Piemonte, Liguria, Lombardia, and Emilia-Romagna) each contain smaller subregions, called “*province*” (provinces), and the meeting point of the four regions is a confluence of these provinces (Alessandria, Genova, Pavia, and Piacenza, respectively). Polyphonic singing takes a particularly important position in musical life, and is performed at social gatherings and cultural functions. Songs are often performed unaccompanied and are executed with attention to the traditional structure and organization of parts. Similar to Salento, Quattro Province has an active local music scene, but it is not as popularized and utilizes traditional polyphony as the nucleus of musical activity, rather than in the periphery.

The repertoire of these regional songs are a confluence of repertoires that are connected to cultural spaces of the past. *Canti delle mondine* are the songs of the *mondine*, women who worked in the rice fields in the northern Italy in the early 20th century. Many of these women were forced into this work due to impoverished, war-related economic conditions. These songs often recounted stories that reflected their lives during these times. *Canti degli alpini* are the songs of the *alpini*, an Italian infantry that specializes in mountain warfare. These songs can be described as the male counterpart of the *mondine*: they describe the conditions of warfare from the perspective of the soldiers who recount their stories and sentiments through song. These songs became synonymous with an arranged style of men’s choral music popularized in northern Italy, which also contributed to the repertoire’s dissemination (Jordania, 2006). Most notable of these repertoires is the *canti d’osteria* (literally, “tavern songs”), which are songs sung at social gatherings accompanied by food and drink. In rural communities, these gatherings would traditionally take place at the “*osteria*,” thus owing to the genre’s name. Unlike the two previous repertoires, *canti d’osteria* are typically jovial in theme, exploring themes of love and courtship through humor, narrative, and poetry.

These repertoires of polyphonic song all shared two main features: they were traditionally performed acapella, and were embedded in specific cultural spaces of work or gathering (Falangone, 2017). These songs, having travelled throughout Italy through the migration of workers and soldiers (Muci, 2018), are now absorbed into the repertoire of polyphonic songs sung in Quattro Province. Regarding the *mondine* and the *alpini*, these repertoires are musical artifacts of spaces that do not exist in the way they did in the early 20th century. Along with the decline of these spaces in which the songs were embedded, so did the genuine practice of these songs - a widespread socio-musical phenomenon for traditional music in developing Italy. However, these songs survived

being subsumed into the practice of *canti d'osteria*. Currently, polyphonic singing is a central part of musical life in the region, particularly the *canti d'osteria*. However, this genre has developed and is now synonymous with vocal polyphony in the region, encompassing and synthesizing all of the aforementioned repertoires into one genre.

The Musical Characteristics of Each Region

Regarding the two traditions of this paper, there are considerable differences in their cultural position and the related effects on performance practice. The most notable contrast is the engendering of song: in Salento, the women are the safekeepers of songs, while in Quattro Province the men take on this role. Despite the fact that mixed singing does occur, the role of gender and its connection to song leadership is polar between the two regions. The other notable contrast is the conservativity of polyphonic structure, and how much it has changed over successive generations of singers. While in Salento the structure has demonstrated a notable transformation and flexibility with its performance practice, in Quattro Province it has remained closer to its traditional form.

One can observe that the cultural positioning of these singing traditions in each region is directly related to the conservativity of the traditional multi-voiced structure. While in Salento polyphonic singing is peripheral to the activity of its musical world, in Quattro Province it is a central and core component. Thusly, it can be argued that the observance of the polyphonic structure and performance practices are more closely minded based on the role of polyphonic singing being either more central or more peripheral within a musical culture.

However, despite notable differences in performance practice and engendering, there are characteristics that can be identified as shared musical elements through analysis. These characteristics are technical in nature, and thusly the cultural elements discussed here do not necessarily have an effect on a suggested common musical character.

Before identifying commonalities through analysis, it is necessary to first identify the key musical components of each region comparatively:

- **Salento**

- Songs are typically in three parts (ex.1,2). The three-part structure is comprised traditionally of a leading melody, an accompanying melody, and a drone. The polyphonic structure can be described as an interdependent “dialogue” between two melodies, often in parallel or similar motion, supported by a choral drone that moves between the tonic and dominant degrees.

- Very typical is the varying number of voices on each part. Although songs of the past often utilized soloists to lead songs, current Salentine polyphony does not have a rigid structure and there can be any number of voices on any part.

- The Ionian (major) mode is the most common, although the Lydian mode is also typical. A common Salentine feature is the changing of the fourth degree, thus resulting in parallel modulation between these two modes utilizing the same tonic.

- As mentioned, the engendering of song is noteworthy in Salento. Both women and men had rich traditions of polyphony that were embedded in their respective engendered spaces of work and ritual of the past.

- **Quattro Province**

- Songs can be described as having fundamentally three parts, but in Quattro Province there is an elaboration of this structure which results in more voices (ex.3,4).

- The practice of only two soloists who lead the songs and sing the main melodic lines is

frequently observed, while the bass is the choral accompaniment to those soloists. The bass is not traditionally just one part limited to a drone: there is melodic movement, splitting of parts, and the formation of triadic chords.

- Considering that soloists sing the main melodies, they have a high level of flexibility in their melodic interpretation and execute elaborate ornamental lines.
- Chord progression is slightly more complex in Quattro Province, where the bass chorus leans toward I-IV-V movements with complete or partially complete triads.
- Polyphonic songs in Quattro Province fall within the realm of men's music, and therefore, the songs are typically lead and performed by men.

Identifying Links: Comparative Analysis of Select Materials

For the analysis of this paper, I selected two representational examples of each region that demonstrate typical musical characteristics (examples 1-2 from Salento, examples 3-4 from Quattro Province). This analysis is meant to highlight compelling links indicating a musical character that connects different polyphonic singing traditions in Italy in a broader perspective.

- **Predominantly biphonic musical dialogue:**
 - These polyphonies can be described as a musical dialogue predominantly between two main voices, being supported by a bass line. This two-voiced musical dialogue is in parallel or similar motion, while the supportive bass is centered around the tonic and dominant degrees.
 - In Examples 1 and 2, there is a clear relationship of parallel or similar motion between the two main melodies, often centred around thirds, fourths, and fifths with independent stylizations of ornamentation.
 - In Examples 3 and 4, the relationship of parallel harmony in thirds between the main voices is clearer.
 - In all four examples, the two main melodies have the most movement and establish the main melodic motifs of the songs, while the basses provide sustained pitches on specific degrees of the scale that move contrapuntally to the melodies.
- **Melodic function of the leading tone:**
 - Typically, the upper melody of the two main voices stresses the leading tone.
 - Notably, the leading tone is frequently where the upper voice will begin its line.
 - Despite each example having their own musical flavour and vocal technique utilized by the singers, they contain the use of this accented leading tone in the upper voice.
 - In all four examples, the leading tone is utilized and accented at the beginning or near the beginning of phrases in the upper line.
 - The notable difference between the examples, is that in examples 1 and 2 the leading tone is approached from below, while in examples 3 and 4 the leading tone is approached from above.
- **Song form:**
 - Song form is commonly a form of AAB, ABB, or AABB. There are two main motifs: the A section is usually simpler and shorter, and the B section is often an extension or elaboration of the melodic motif established beforehand.
 - Songs are exclusively strophic, containing verses that repeat melodic motifs with different words.
 - In both examples 1 and 2, the A and B sections are repeated one time each (AABB).
 - In examples 3 and 4, there is an A and B section, but their repetition changes for each song

(ex. 3: AAB, ex. 4: ABB).

- Quattro Province traditionally can have refrains that act as a B section, and thus recur throughout the song without any modification to the words (such as in ex. 3).

- **Endings: Cadences and final chord:**

- In both polyphonies, endings are approached in identical ways: the two main melodies resolve downward and ending on the tonic and mediant degrees (third), while the bass moves upwards in contrapuntal motion to the main voices

- The bass is the most significant difference in this context, as in Quattro Province it often splits from the dominant degree to the main tonic and to the tonic degree an octave below. Sometimes, a third bass split will remain on the dominant degree for the final chord, rendering a complete triad.

- All four examples end with the bass on the dominant degree resolving to the tonic, and the main melodies move contrapuntally against the bass to finish on the tonic and mediant degrees (V-I).

- In examples 1, 2, and 3, the songs always end on a simple two-note chord after the cadence.

- In example 4, there are two additional basses that split on the final cadence: one stays on the dominant degree, and one drops to the tonic degree the octave below (1-5-1-3).

- **Spontaneous interpretation, variation, and ornamentation:**

- Personal interpretation of melodies is an integral element of performance practice for both regions. Songs have been documented to change significantly based on soloists' personal musicianship (Muci, 2008). This leads to spontaneous variants of melodic lines, and changes to rhythm and phrasing.

- The Gaballo sisters from the Salento region (Nardò, Puglia) are a documented example of how the same repertoire changes even among the same singers in the same space over time, and that this change is a result of the personalized interpretation of melodies

- In examples 1 and 2, the melodies are less rigidly parallel than in the examples 3 and 4. However, the lines still follow each other closely in similar motion, and retain the same general movement. This is due to a high level of spontaneous ornamentation whilst following the general contour of the main melody.

- Examples 3 and 4 are significantly more parallel, with moments of independent ornamentation that are similar to the biphonic musical dialogue found in examples 1 and 2.

- **Metre:**

- Compound metre is predominant in both Salento and Quattro Province, and metres frequently are built on pulses of 3 beats (6/8, 12/8, etc.).

- Simple time is also typical.

- Although not part of this analysis, free rhythm is traditional in both regions.

- In examples 1 and 2, compound meter is prevalent, and all phrasing is executed in pulses of 3 subdivided beats.

- In examples 3 and 4, simple time is prevalent, utilizing the most common metres for simple time in Quattro Province (4/4, 3/4).

Concluding Remarks

Currently, research conducted on Italian polyphony has focused on local traditions and regional studies. The two singing traditions investigated in this paper have been subject to limited, regionally-oriented studies that examine their repertoire within the context of the cultural spheres they belong to. The analysis conducted in this paper is an effort to address specific links, observable in these songs' musical characteristics, which suggest a broader Italian vocal polyphonic tradition. This broader tradition can be identified by a shared family of musical behaviours present in these repertoires despite the contrasting cultural positionings of vocal polyphony in both regions. These behaviours include: similar polyphonic structures that depend on a biphonic musical dialogue of two melodies being supported by a bass; the melodic function of the leading tone in the upper voice; song form that is based on two main motifs, and is strophic; an approach to ending cadences and final chords; a shared technique of personal interpretation and spontaneous variants; and a shared prevalence of compound and simple meters. While this analysis is incomplete, it provides some evidence to continue investigating these links and expanding Italian polyphony research outside of localized traditions.

References

- Bosio, Gianni and Longhini, Clara. (2007). *1968, Una Ricerca in Salento*. Calimera: Edizioni Kurumuny.
- Daboo, Jerri. (2010). *Ritual, Rapture, and Remorse; A study of tarantism in and pizzica in Salento*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- De Martino, Ernesto. (2013). *La Terra del Rimorso*. Milan: il Saggiatore S.p.A. <http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/Demartino.pdf>
- Falangone, Francesca. (2017). “‘Cantamu Queddha...’: Pratiche collettive e iniziativa individuale nel canto tradizionale salentino.” In: *Palaver*, 6:2. Pp. 145–164.
<http://siba-esu.unile.it/index.php/palaver/article/view/17751/15117>.
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question: The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos.
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.470.3973&rep=rep1&type=pdf>. PDF.
- Muci, Dario. (2008). *Canti Polivocali del Salento, Nardò/Arneo*. Calimera: Edizioni Kurumuny.
- Muci, Dario. (2018). *Sorelle Gaballo: Canti Narrativi a Nardò*. Calimera: Edizioni Kurumuny.
- Rice, Timothy, Porter, James and Goertzen, Chris (eds). (2000). *Garland Encyclopedia of World Music Volume 8: Europe*. Taylor & Francis Group. Routledge.
<https://search.alexanderstreet.com/view/work/bibliographic-entity%7Cbibliographic-details%7C326928>.

Santoro, Vincenzo. (2009). *Il Ritorno della Taranta; Storia della rinascita della musica popolare salentina*. Rome: Squilibri.

Online sources

gremmi, alberto. "ECO DI VALLE "Dove Vai Cara Giulietta." YouTube, 2 July 2017, www.youtube.com/watch?v=UNKYckMRII8

Unknown. "Canti D'osteria a Ferriere Gruppo Anzola." YouTube, 4 Mar. 2015, www.youtube.com/watch?v=Lm9qFgrL3WQ

მაგალითი 1. La Strada Nel Bosco („გზა ტყეში“). ავტორის პირადი კოლექციიდან, ჩანერ-ილია 2015 წლის 15 მარტს ნარდოში, ლერჩე.

Example 1. La Strada Nel Bosco. From the author's personal collection, collected March 15, 2017 in Nardò, Lecce.

♩ = 120

Seconda Voce

Prima Voce

Bordone

6

SV

PV

Brd.

11

SV

PV

Brd.

15

SV

PV

Brd.

მაგალითი 2. *La mia Fortuna* („ჩემი ბედი“). ავტორის პირადი კოლექციიდან, ჩანერლია 2018 წლის 27 აგვისტოს, ლერეში, იტალია.

Example 2. *La mia Fortuna*. From the author's personal collection, collected August 27, 2018 in Lecce, Italy.

♩ = 120

Seconda Voce

Prima Voce

Basso

Vi - di la mia for - tu - na' al - to ma -

5

SV

PV

Bas.

re

re

Vi - di la mia for - tu - na' al - to ma -

9

SV

PV

Bas.

re

re

Su - pra 'na nia - ra sco - glio, su - pra 'na nia - ra

2

13

SV

PV

Bas.

sco - - glio, su - pra 'na nia - ra sco - - glio

sco - - glio, su - pra 'na nia - ra sco - - glio

16

SV

PV

Bas.

sta chian - gi - - a

sta chian - gi - - a

Su - pra 'na nia - ra sco - glio, su -

20 3

SV
PV
Bas.

23

SV
PV
Bas.

მაგალითი 3. *Dove vai Cara Giulietta?*) („სად მიდიხარ, ძვირფასო ჯულიეტა?“) წყარო: გრემმი ალბერტო. “ECO DI VALLE” *Dove vai Cara Giulietta*”, YouTube, 2 ივლისი, 2017 წ. **Example 3.** *Dove vai Cara Giulietta?* Source: Gremmi, alberto. “ECO DI VALLE “Dove Vai Cara Giulietta”.” YouTube, 2 July 2017, www.youtube.com/watch?v=UNKYCKMRII8.

4 5

Ten
Baritone (lead)
Baritone (Tritaleano)
Bas.

5

Ten
Bar.
Trit.
Bas.

8 2

Ten.

gli a - li'a far fa - mor a far fa -

Bar.

gli a - li'a far fa - mor Vai con gli'a - li'a far fa -

Troff.

gli'a - li'a far fan - mor Ja la lui vai con gli'a far fan -

Bas.

11

Ten.

mo - re, e con me fai la sencer fio - sa, ma che ta - ran d'a - mo

Bac.

mo - re, e con me fai la sencer fio - sa, ma che ta - ran d'a - mo

Trail.

mo - re le e con me fai la sencer fio - sa la ma che ta - ran d'am - mo

Bas.

15 3

Ten.

Bar.

Troff.

Bas.

[illegible]

[illegible]

მაგალითი 4. Capello Verde Non mi Tradir („კაპელო ვერდე არ მიღალატებს“) წყარო: უცნობია. “Canti D’osteria a Ferriere Gruppo Anzola.” YouTube, 4 Mar. 2015, www.youtube.com/watch?v=Lm9qFgrL3WQ.

Example 4. Capello Verde Non mi Tradir. Source: Unknown. “Canti D’osteria a Ferriere Gruppo Anzola.” YouTube, 4 Mar. 2015, www.youtube.com/watch?v=Lm9qFgrL3WQ.

Ex. 4 "Capello Verde Non mi Tradir"

Bedonia, Emilia-Romagna

5

Ten.

Bar.

Bari.

Bas.

fior Nel mio giar - di - no, ci son ros e fio - ri, c'ho

fior Nel mio giar - di - no, ci son ros e fio - ri, c'ho

10 2

Ten. *fat - ti per do - na - re, al mio pri-mo'a - mo - re*

Bari. *fat - ti per do - na - re, al mio pri-mo'a - mo - re*

Bas. *fat - ti per do - na - re, al mio pri-mo'a - mo - re*

14

Ten. *giar - di - no, ci son ren - e flo - ri, c'ho*

Bari. *Den - tro'l mio giar - di - no, ci son ren - e flo - ri, c'ho*

Bas. *Den - tro'l mio giar - di - no, ci son ren - e flo - ri, c'ho*

18

Ten. *fat - ti per do - na - re, al mio pri-mo'a - mo - re*

Bari. *fat - ti per do - na - re, al mio pri-mo'a - mo - re*

Bas. *fat - ti per do - na - re, al mio pri-mo'a - mo - re*

აღორძინების ძიებაში: საპოის (საზრანგეთის ალაპი) მრავალხმიანი სიმღერა

წინათქმა

გავიზარდე შვეიცარიის და იტალიის საზღვრებთან ახლოს, ცენტრალურ-აღმოსავლეთ საფრანგეთის მთიანი რეგიონის საპოის პატარა სოფელში. ჯერ კიდევ ბავშვი ვიყავი, როდესაც 1980-იანი წლების დასაწყისში, დედაჩემი ყოველ კვირას ხვდებოდა ჩვენს რეგიონში მცხოვრებ თავის მეგობრებს. ისინი ერთად მღეროდნენ ძველ ტრადიციულ სიმღერებს რომლებიც აქ ჰქონდათ ნასწავლი. ეს იყო მარტივი ორხმიანი სიმღერები, ჩვეულებრივ, პარალელური ტერციებით. ისინი თავის თავს უწოდებდნენ „ქორალს“. თუმცა მათი სიმღერის სტილი და რეპერტუარი საკმაოდ განსხვავდებოდა ორგანიზებული გუნდისგან.

ხალხს მოსწონდა მათი ნამღერი, ამიტომ „ქორალს“ ხშირად ინვეზდნენ ადგილობრივ ბაზრობებსა და პალატიებზე (ადგილობრივ – ფრანკოპროვანსალურ ენაზე შესრულებული სიმღერებისა და სკეტჩებისგან შემდგარი თეატრალიზებული საღამო). ვინაიდან ჩემი სკოლის მასწავლებელიც ამ გუნდის წევრი იყო, ჩვენ – სოფლის სკოლის მოსწავლეები თან ვახლდით და სცენაზე ვასრულებდით რამდენიმე სიმღერას (მაგრამ არა მრავალხმიანს, რადგან ამ ტექნიკისთვის ჩვენ ძალიან ახალგაზრდები ვიყავით) (აუდიომავ. 2).

ერთ მშვენიერ დღეს ქორალმა გადაწყვიტა „თავისი სასიმღერო სტილის გაუმჯობესება“. ამისათვის მათ დაიქირავეს პროფესიონალი ლოტბარი. ეს იყო ყველაფრის დასასრული! ქალაქელი ლოტბარი ძალიან მეგობრული და კომპეტენტური იყო, მაგრამ ადგილობრივი ტრადიციული სიმღერის არაფერი გაეგებოდა. ამიტომ ის აიძულებდა ქორალს კლასიკური მომზადება გაეკეთა და თვითონ აკეთებდა სიმღერების არანჟირებას. მაგრამ ქორალის წევრებს უნდოდათ „ძველებურად“ ემღერათ და ლოტბარი საერთოდ არ სჭირდებოდათ: ბოლოს და ბოლოს, სიმღერის პროცესში ჩვენ ტრადიციულ მომღერლებს თანაბარი უფლებები აქვთ და წინამძღოლი არ ჭირდებათ. ქორალი მალე დაიშალა.

ოცი წლის შემდეგ მე პარიზში გადავედი და დავინყე ხალხურ მუსიკაზე მომუშავე ჟურნალისტის კარიერა (2000-იანი წლების დასაწყისში რამდენიმე წელი ვიყავი ტრადიციული მუსიკის შესახებ მთავარი ფრანგული ჟურნალის ტრად მაცაზენის რედაქტორი და, ასევე, რამდენიმე ხმის ჩამწერი სტუდიის სამხატვრო ხელმძღვანელი). 2009 წელს სტუდიაში Fremaux&Associés გამოვეცი ფრანგული ტრადიციული მუსიკის 10 დისკოანი ანთოლოგია, მთელი ქვეყნის მასშტაბით შეკრებილი საექსპედიციო ჩანაწერებით. ამ გამოცემის მოსამზადებლად ბევრს ვმოგზაურობდი საფრანგეთში, ვხვდებოდი სიმღერების ადგილობრივ შემკრებლებს/ეთნომუსიკოლოგებს და ვისმენდი ყველა რეგიონის ტრადიციულ მუსიკას. მივხვდი, რომ მრავალხმიანი სიმღერა, რომელიც ასეთი ახლობელი იყო ჩემთვის, როგორც საოველისთვის, საფრანგეთში მსმენელის ყურისთვის საკმაოდ იშვიათი იყო და შემოიფარგლებოდა მხოლოდ მთიანი რეგიონებით: პირენეების ზოგიერთი ნაწილი ესპანეთის საზღვართან ახლოს (ბასკების ქვეყანა, ბეარნი, ბიგორი და რამდენიმე სხვა დაბლობი), კუნძული კორსიკა და ალპები, ნიცის საგრაფო (ზღვისპირა ალპების დეპარტამენტი) და საოვი.

რამდენადაც კორსიკული მრავალხმიანი სიმღერა საკმაოდ ცნობილია (კორსიკული

მამაკაცთა სამხმიანი სიმღერა პაგიელა 2009 წელს შეიყვანეს იუნესკოს არამატერი-ალური მემკვიდრეობის სიაში, იმდენად სხვა დანარჩენი, ძირითადად, იგნორირებულია ეთნომუსიკოლოგების მიერ. საბედნიეროდ, რამდენიმე წლის წინ ბეარნში მცხოვრებმა ეთნომუსიკოლოგმა ჟან-ჟაკ კასტერემ დაიწყო პირენეების მრავალხმიანი სიმღერის კვლევა (Casteret, 2014). მან აღწერა და გაანალიზა სასიმღერო ტრადიცია, რომელიც ჯერ ისევ ცოცხალი იყო, თუმცა მკვლევრების მიერ არ იყო სათანადოდ დაფიქსირებული.

აღმოჩნდა, რომ სიტუაცია სავოში საკმაოდ განსხვავებულია – საოელებს თითქოსდა დავინწყებული აქვთ, რომ ოდესღაც ძლიერი მრავალხმიანი კულტურა ჰქონდათ. ადგილობრივები განცვიფრებულები არიან, როდესაც ვეუბნები, რომ არსებობდა ასეთი ტრადიცია! ძველი სტილი საგუნდო სიმღერის მთავარმა მიმართულებამ ჩანაცვლა.

მოხსენებაში წარმოდგენილია სავოის მრავალხმიანი სიმღერა (რომელსაც ადგილობრივები ხშირად უწოდებენ *contrevioix*/შემხვედრი ხმა) და ის ტრადიციული კონტექსტები (საერო და საეკლესიო), რომელშიც შეიძლება მისი მოსმენა. განხილულია თუ როგორ და რატომ ქრება ნელ-ნელა უძველესი ტრადიცია ძლიერი კულტურული აღორძინების არარსებობის პირობებში.

ზოგადი კონტექსტი

სავოის უძველესი საგრაფო დაახლოებით 160 წლის წინ შევიდა საფრანგეთის შემადგენლობაში: მისი ანექსია ნაპოლეონ III მოახდინა 1860 წელს. ეს რეგიონი იყო პიემონ – სარდინიას სამეფოს ნაწილი, რომელიც ახალშექმნილ იტალიურ სახელმწიფოს 1861 შეუერთდა (სავოის გარეშე).

სავოიში არასდროს საუბრობდნენ იტალიურად, აქ მე-15 საუკუნიდან ოფიციალური ენა ფრანგული იყო. საოელები ფრანგულად საუბრობდნენ ეკლესიაში და ხელისუფლების წარმომადგენლებთან, ხოლო ყოფაში საუბრობდნენ ადგილობრივ გალო-რომაულ ენაზე სახელწოდებით *ფრანკოპროვანსალი*, რომელიც, ასევე, გვხვდება ცენტრალურ-აღმოსავლეთ საფრანგეთის (ლიონე, ჩრდილოეთ დოფინე, და სხვ.), აგრეთვე, რომანდიის (შვეიცარია) და აოსტის დაბლობსა და პიემონტის (იტალია) ზოგიერთ დაბლობებზე.

ამჟამად, ჰიპერ-ცენტრალიზებული საფრანგეთი სავოის ყოფს ორ დეპარტამენტად *სავოი* და *ზემო სავოი*, ორივე არის *ოვერნ-რონა-ალპების* ადმინისტრაციული რეგიონის ნაწილი. *სავოი* და *ზემო სავოი* ცნობილია სათხილამურო ტრასებითა და ულამაზესი ალპური პეიზაჟებით. ორ საუკუნეზე მეტია ტურისტებს იზიდავს მონ-ბლანი, ევროპის ყველაზე მაღალი მთა (იტალიის საზღვართან). ჟენევის ტბა (შვეიცარიის საზღვართან) და ანესის ტბა ყოველწლიურად ათასობით სტუმარს მასპინძლობენ.

სამწუხაროდ, რეგიონის არამატერიალური მემკვიდრეობა ნაკლებად არის ცნობილი, თუმცა ის ძალიან მდიდარია საკრავიერი მუსიკით: ყოველ სოფელს ჰყავს საკუთარი მე-ვიოლინე, განსაკუთრებით გიფრის ხეობაში შვეიცარიის

საზღვართან. კარნავალების პერიოდში გვხვდება ლითონის ჩასაბერი საკრავების, ვიოლინოს, აკორდეონისა და დასარტყამი ინსტრუმენტების ორკესტრის შესანიშნავი მაგალითები.

სავოიში, ასევე, არის ძლიერი სასიმღერო ტრადიცია, რომელშიც მნიშვნელოვან როლს მრავალხმიანობა ასრულებს. მაგრამ, ეს სასიმღერო ტექნიკა სათანადოდ არ არის შესწავლილი; და მხოლოდ მცირე რაოდენობის წიგნებსა და საველე ჩანაწერებში არის დაფიქსირებული.

იშვიათი საველე ჩანერები

ყველაზე ადრეული დაფიქსირება

მე-19 საუკუნეში მთელ საფრანგეთში ადგილობრივმა ფოლკლორისტიკმა დაიწყო სოფლებში ხალხური სიმღერების შეგროვება. გამოიცა მრავალი წიგნი, მათ შორის პირველი იყო 1839 წელს ტეოდორ ჰერსარტ დე ლა ვილმარკეს „*Barzaz Breiz*“, რომელშიც ძირითადად ყურადღება გამახვილებული იყო კელტური ბრეტანის ძველ ბალადებზე. სავოის კიდევ 6 ათეული წელი მოუწია ლოდინი. 1899 წელს ჟან რიცმა (1836–1925) დაწერა „ზემო სავოის პოპულარული სიმღერები“, რომელშიც შევიდა მის მიერ ანესის შემოგარენში შეკრებილი ასამდე ტრადიციული სიმღერა. ოთხი წლის შემდეგ, 1903 წელს, ჟულიენ ტიერსომ გამოსცა „საფრანგეთის ალპებში (სავოი და დოფინე) შეკრებილი პოპულარული სიმღერები“, რომელიც გაცილებით დიდი მოცულობისაა და რამდენიმე ადგილობრივი კორესპონდენტის მიერ არის დაწერილი.

სამწუხაროდ, ამ ორ ძალიან საინტერესო წიგნში არაფერია ნათქვამი მომღერლების ვოკალურ ტექნიკაზე. პირველი მკვლევარი, რომელმაც დააფიქსირა სავოის ტრადიციული სიმღერის პოლიფონიური ასპექტი, იყო კლაუდიუს სერვეტასი (1871–1926). სავოის ერთ პატარა სოფელში დაბადებული სერვეტასი სკოლის მასწავლებელი იყო, რომელიც ოც წელზე მეტ ხანს 1895–1917 წწ-ში აგროვებდა ზემო სავოის ტრადიციულ სიმღერებს. თავის 1910 წელს გამოცემულ წიგნში ის წერდა: „მთებში, სიმღერის მელოდიას ახალგაზრდები აყოლებენ ზედა და ქვედა მელოდიურ ხაზს სახელად *contrevoix*. ბუნებრივად შექმნილი ამ აკორდების ხარისხი და მრავალფეროვნება ადასტურებს, რომ ამ რეგიონებში გლეხებს აქვთ ჰარმონიული გემოვნების ძლიერი ინსტიქტი (Servetaz, 1910: XV). წიგნში სერვეტასი მიუთითებდა, რომ სავოიში მრავალხმიანი სიმღერის საყრდენი იყო ოტ-შაბლე (სამი დაბლობისგან შედგენილი მთიანი მხარე ზემო სავოის ჩრდილოეთ ნაწილში, რომელიც გადაჰყურებს ჟენევის ტბასა და პატარა საპორტო ქალაქს ტონოლე-ბენს). შემდგომმა კვლევამ ეს მტკიცებულება დაადასტურა (მაგ. 1).

სავოის მრავალხმიანობა ადრეულ წერილობითი წყაროებში იშვიათად გვხვდება. მე-20 საუკუნის დასაწყისში მამა როსსა, რომელიც ვიკარი იყო ბესანში (სოფელი ოტ-მორიენში, სამხრეთ სავოის რეგიონი, იტალიის/პიემონტეს საზღვართან) თავის მრევლზე წერდა: კვირაობით გუნდი სპონტანურად იკრიბება სოფლის მოედანზე ან ყაფეში, ხალხი იწყებს სოფელში ხეტიალს მთელი დღისა და ღამის განმავლობაში, თან ხმამაღლა მღერიან ნაცნობ მელოდიებს მათთვის საჭირო ფაბურდონის გამოყენებით. მათ უნდა იმღერონ ყველა საზეიმო ღონისძიების დროს, მაგალითად, ქორწილში. ყველა თავის საკუთარ ტექსტზე მღერის, რის შემდეგ გუნდები მღერიან საკუთარი ჰარმონიით. ჩვეულებრივ, ხმები ძლიერია ნამდვილი მუსიკალური გრძნობით. ვილაც სწრაფად იპოვის სოპრანოებს, ტენორებს და ბანებს გუნდის შესაქმნელად (Tracq, 2000, p.347).

საექსპედიციო ჩანანერები

რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, 1960-იან წლებში ოტ-შაბლესა და ოტ-მორიენში პირველად ჩაინერეს სავოის მრავალხმიანი სიმღერები.

ვიდრე ამ სიმღერებს ჩამოვთვლით უნდა გავიხსენოთ რამდენიმე მომენტი:

1. *contrevoix*-ს აუდიოჩანანერები საკმაოდ იშვიათია. მაგალითად, 1949 წელს დაბადებული ჟან-მარკ ჟაკიე, სავოის ისტორიის, შესაძლოა, ყველაზე ნაყოფიერი შემგროვებელი (აქტიურად მოღვაწეობს 1973 წლიდან), თავიდან შეგნებულად არიდებდა თავს მრავალხმიან სიმღერას! მისი აზრით სიმღერის ტექსტი ძალიან რთული გასაგები იყო როდესაც მას რამდენიმე მომღერალი ერთდროულად ასრულებდა. ამიტომ ის სოლო შესრულებას ემხრობოდა. საბედნიეროდ, მოგვიანებით ჟაკიემ აზრი შეიცვალა და 1980-იან-1990-იან წლებში *contrevoix*-ს ჩასაწერად რამდენიმე საინტერესო სესია მოაწყო

ო-შაბლეში. ჟაკიეს თავისი, როგორც ახალგაზრდა მკვლევრის არჩევანის ასეთი ახსნა აქვს: „ეს გვიჩვენებს, რომ რამდენიმე ათეული წლის წინ მრავალხმიანი სიმღერა ხალხის ყურისთვის ბუნებრივად ჟღერდა და ისინი არ გრძნობდნენ მისი დაფიქსირების აუცილებლობას. ეს იყო ცხოვრების ნაწილი! მხოლოდ მაშინ დავინწყე მისი ჩანერა, როდესაც მიეხვედი, რომ სხვაგან ეს დიდი იშვიათობა იყო და სავოში გაქრობის გზაზე იდგა!“ (პირადი ინტერვიუ, 2012).

2. სამწუხაროდ, სავოს ტრადიციული მუსიკის ყველაზე ძველი ჩანაწერები, საფრანგეთის სხვა რეგიონებთან შედარებით, ყველაზე ახალია. მაგალითად, ზოგი ბრეტანელი მუსიკოსი და მომღერალი ჩაინერეს 1900 წელს; 1906 წლიდან (ყველაზე ადრეული ჩანაწერების თარიღი) II მსოფლიო ომის დაწყებამდე გრამფირფიტებზე ჩაინერეს ასობით გუდასტიკირზე დამკვრელი, აკორდიონისტი ან მომღერალი ცენტრალური საფრანგეთიდან (ოვერნი, ლიმუზინი, ბერი).

სავოში, ჩვენთვის ცნობილი ყველაზე ძველი ჩანაწერი მაგნიტოფირზე 1954 წლით თარიღდება. ჟან-მარკ ჟაკიეს მიერ შაბლეს ოჯახში აღმოჩენილი ეს ფირი, რომელზეც მონადირეების ნადიმის დროს ჩაინერელი სულ 2 სიმღერაა (სამწუხაროდ, არამრავალხმიანი!), საკმაოდ ცუდ მდგომარეობაშია. იმავე წელს, ალან ლომაქსმა და დიეგო კარპიტელამ ჩრდილოეთ იტალიაში აოსტას დაბლობზე, საფრანგეთის საზღვრიდან სულ რამდენიმე კილომეტრში, გააკეთეს რამდენიმე ძალიან საინტერესო ჩანაწერი. აოსტას დაბლობი არის სავოს ნაწილი, რომელიც 1860 წლიდან იტალიის შემადგენლობაში დარჩა, რადგან ის მდებარეობს მონ-ბლანის აღმოსავლეთით (რომელიც ბუნებრივი საზღვარია საფრანგეთსა და იტალიას შორის: სავოი მდებარეობს მონ-ბლანის დასავლეთით): შედეგად, ის რაც ამ ჩანაწერებში ისმის, ძალიან ჰგავს სავოს სტილს. სამწუხაროდ, ალან ლომაქსს არასდროს გადაუკვეთავს საზღვარი და არასდროს გაუკეთებია ჩანაწერები სავოში.

ნება მომეცით ჩამოვთვალო სავოში გამართული contrevoix-ს ჩანერის ჩვენთვის ცნობილი სესიები, დავინწყით ყველაზე ადრეულით:

– 1961 წლის აგვისტო, რადიო მორზინი, ოტ-შაბლეს ადგილობრივი პატარა რადიო სადგური, ჩაინერეს მთის ბაზრობა პატარა სოფელ სეტრუში (რომელიც იყო და ჯერ ისევ არის მრავალხმიანი სიმღერის ბურჯი). ისმის რამდენიმე სოფელის ერთად სიმღერის ხმა, დაახლოებით 4 ხმაში. ჩანაწერის დედანი დიდი ხანია დაკარგულია, მაგრამ სეტრუს მცხოვრებმა ქ-ნ ანჟელ ვუიემ (1915-2015) მის მიერ შენახული ასლი გადასცა ჟან-მარკ ჟაკიეს (დედანი და ციფრული ასლი ინახება ოტ-სავოის კულტურის საქმეების დეპარტამენტში) (აუდიომაგ. 3).

– 1964 წლის მარტში, ორი სკოლის მასწავლებელი ნორმანდიიდან (ჩრდილო-დასავლეთ საფრანგეთი) სკოლის არდადეგების დროს სათხილამუროდ წავიდნენ ოტ-მორიენში. მათ თან წაიღეს მაგნიტოფონი თავისი მოსწავლეებისთვის. ერთ საღამოს სოფლის ყასბის სახლში მათ შეკრიბეს რამდენიმე მომღერალი ბესანიდან და ჩაინერეს მათ მიერ შესრულებული ათიოდე სიმღერა. რამდენიმე თვის შემდეგ, ისინი დაბრუნდნენ ბესანში რათა 15 აგვისტოს დღესასწაულის დროს ჩაენერათ ადგილობრივი მრევლის მომღერლები (დედნები და ციფრული ასლები დაცულია ჩვენი ასოციაციის მიერ, *Terres d'Empreintes*).

– 1960-იანი წლების ბოლოს ფოლკლორულმა ჯგუფმა „საბოდა“ ტონონ-ლე-ბენსიდან, ოტ-შაბლეს მუსიკალური ტრადიციების დაფიქსირების მიზნით, მაგნიტოფონი იყიდა. ისინი ეწვივნენ 4 სოფელს, სადაც კვირას ადგილობრივი მომღერლების თავშეყრის ადგილზე სოფლის სასტუმროში (აბონდანსის დაბლობი) 1966 წელს (ჩაინერეს ცამეტი სიმღერა); Seytroux-ში (მორზინის დაბლობი) 1967 წელს (ექვსი სიმღერა), La Vernaz-ში (მორზინის დაბლობი) 1968 წელს (ოთხი სიმღერა); La Forclaz-ში (მორზინის დაბლობი) 1968 წელს (ხუთი სიმღერა) (ციფრული ასლი დაცულია ჩვენი ასოციაციის მიერ *Terres d'Empreintes*) (აუდიომაგ. 4).

– 1970-იანი წლების დასაწყისში ბატონი და ქალბატონი მადლენი, რომლებმაც 1964 წელს მომღერლები ჩანერეს ბესანში, ნორმანდიიდან საცხოვრებლად გადავიდნენ ოტ-სავოიში. აქ მათ გამოსცეს ორი ფირფიტა არავისის მთებში მდებარე მათი ახალი მშობლიური სოფლის მანიგოდის მუსიკალური ტრადიციების შესახებ. ამ ფირფიტებზე ჩანერილია ხუთი მრავალხმიანი სიმღერა (დედანი და ციფრული ასლი დაცულია ჩვენი ასოციაციის მიერ *Terres d'Empreintes*).

– 1980 წელს სავოიში საექსპედიციო მოღვაწეობის დაწყებიდან 7 წლის შემდეგ, ჟან-მარკ ჟაკიემ პირველად ჩანერა *contrevoix*-ს ერთი ნიმუში ბატონი და ქალბატონი კონვერსეს შესრულებით ბელვედან (ოტ-შაბლე)! რამდენიმე წლის შემდეგ ჟაკიემ გადან-ყვიტა გამოეცვლია, რა იყო დარჩენილი სეტრუს მრავალხმიანი სასიმღერო ტრადიციისგან, რადიო მორზინისა და საბოდისა საექსპედიციო ჩანანერებიდან 30 წლის შემდეგ. მან მოაწყო რამდენიმე ხმისჩამწერი სესია 1990 წლის ოქტომბერში (ჩანერა თითხმეტი სიმღერა), 1991 წლის მარტში (თვრამეტი სიმღერა), 1994 წლის იანვარში (ორი მომღერალი ქალის მიერ შესრულებული ოცამდე ცალხმიანი და მრავალხმიანი სიმღერების ნაკრები) და 1997 წლის სექტემბერში (ათი სიმღერა, ზოგი ქრომატიული აკორდეონის თანხლებით) (დედანი და ციფრული ასლი დაცულია ოტ-სავოის კულტურის საქმეთა დეპარტამენტში).

– 1990 წლის დეკემბერში, ფოლკლორული ჯგუფის „საბოდის“ წევრმა პიერ შევალემ ჩანერა 29 სიმღერა დების მარგერიტ პოლიენისა და ანჟელიკ რეკეს შესრულებით ფორკლაზიდან (ოტ-შაბლე) (ციფრული ასლი დაცულია ჩვენი ასოციაციის მიერ *Terres d'Empreintes*) (აუდიომაგ. 5).

„ისტორიული“ ჩანანერების სიის ბოლოს უნდა ავლენიშნო, რომ 2000-იანი წლების დასაწყისიდან მე ინტენსიურად ვიწერ მთელი სავოის ტერიტორიაზე, მარტო ან ჩემს მეგობრებთან ერთად ასოციაცია *Terres d'Empreintes*-დან და აღმოვაჩინე, რომ რამდენიმე სხვა რეგიონში ხალხს შეუძლია იმღეროს *contrevoix*, მიუხედავად იმისა, რომ მათ ამის შესაძლებლობა მეტად აღარ აქვთ: მაგ. ბას-ტერენტეზსა (ალბერვილის რეგიონი) და ალბანეზის მთებში (რუმილის რეგიონი).

სავოის *contrevoix* –ს სახეები

ეს ძველი ჩანანერები საშუალებას გვაძლევს შევქმნათ სავოის მრავალხმიანი სიმღერის კარგი სურათი: ის ფართოდ იყო გავრცელებული მაღალმთიან რეგიონებში, განსაკუთრებით ო-შაბლეში (Haut-Chablais), ოტ-მორიენსა (Haute Maurienne) და არავისში (Aravis).

კორსიკისა და პირენეების ტრადიციისგან განსხვავებით, სავოის მრავალხმიანი კულტურა არ არის განკუთვნილი კაცებისთვის. პირიქით, ყველგან ჩანერილია შერეული ჯგუფები. უნდა ვაღიაროთ, რომ წლების მანძილზე სიმღერის ხარისხმა ნელ-ნელა იკლო, მომღერლებს სულ უფრო ნაკლები შესაძლებლობა აქვთ მეცადინეობისთვის.

რეპერტუარი

მიუხედავად იმისა, რომ მე-20 საუკუნის შუახანებამდე სავოიში ყოველდღიური ენა ფრანკოპროვანსალი იყო, სავოის ტრადიციული სიმღერების უმრავლესობა ფრანგულ ენაზეა. ეს არც არის გასაკვირი. რადგან იგივე სიმღერების ბევრი სხვადასხვა ვერსია გვხვდება მსოფლიოს ფრანგული კულტურის მატარებელ ყველა რეგიონში (კონტინენტური საფრანგეთი, კვებეკი, ლუიზიანა, ვალონია და ა.შ.). ეს სიმღერები ზეპირი გზით გადაიცემა. რაც შეეხება ფრანგულ ენას, არსებობს ტრადიციული სიმღერების ორი საერთაშორისო კატალოგი: ერთის ავტორია პატრის კუარო (1875-1959), ხოლო მეორის – კვებეკელი კონრად ლაფორი (1921-2008). კატალოგში შესულია სავოიში *contrevoix* _ს მომღერლების შესრულებით ჩანერილი თითქმის ყველა სიმღერა, რომლებიც სხვა რე-

გიონებში მონოდიურად სრულდება.

სტილი

მიუხედავად იმისა, რომ ქვეყნის უდიდეს ნაწილში მონოდიური კულტურა გვხვდება, სავოი ამჟამად მრავალხმიანი სიმღერით, ისევე, როგორც მისი მეზობელი ალპური რეგიონები (შვეიცარია, ავსტრია, პიემონტი, აოსტას დაბლობი, სლოვენია და ა.შ). შედეგად, სავოის მრავალხმიანი სიმღერა არ განსხვავდება ალპების დანარჩენი რეგიონების სიმღერისგან: სიმღერების ტექსტებს ყველა შემსრულებელი ერთდროულად მღერის, უფრო ხშირად, ტერციაზე, უფრო იშვიათად კვარტაზე ან კვინტაზე აგებულ ორ პარალელურ ხმაში. 1960-იანი წლების ზოგიერთ ჩანაწერში ზოგჯერ სამი ან ოთხი ხმაც ისმის.

ბევრ ჩანაწერში ქალთა სიმღერებში ისმის ქალის ძალიან სპეციფიური მაღალი ხმა, მას ფრანკოპროვანსალურად ზოგჯერ ეწოდება “ლა პიულტა” (“ხმა რომელიც ყვირის”); ის ჩრდილოეთ იტალიის მრავალხმიან სიმღერებშიც ისმის.

მრავალხმიანი ტრადიცია განსაკუთრებით ძლიერი იყო მთის პატარა თემებში. იქ სიმღერა ყოფის ნაწილი და ერთადერთი თავშესაქცევი იყო ზამთრის პერიოდში. სავარაუდოდ, მრავალხმიანობის გავრცელებაში დიდი როლი ითამაშა კათოლიკურმა ეკლესიამ. ადგილობრივი მრევლის მომღერლები სწავლობდნენ ჰარმონიას, რათა მთელი წლის განმავლობაში სხვადასხვა რელიგიურ დღესასწაულზე ემღერათ. შემდეგ, სახლში დაბრუნებულები იგივე ვოკალურ ტექნიკას იყენებდნენ ძალიან განსხვავებული საერო რეპერტუარის შესრულებისას თავის ოჯახთან ან მეგობრებთან ერთად კაფეში (აუდიომაგ. 6).

კასტერემ (2014: 227-231) ხაზგასმით აღნიშნა კონტრ-რეფორმაციული პერიოდის გალობაში ფართოდ გავრცელებული ფაზურდონის ტექნიკის დიდი გავლენა პირენეების პოპულარულ სიმღერაზე. როგორც ჩანს. ეს ტექნიკა უკეთესად არის შემონახული მთის პატარა თემებში. ემანუელა ლანიემ იგივე დაკვირვება ჩაატარა აოსტას დაბლობზე, სავოის საზღვართან (Lagnier, 1989).

მრავალხმიანი სიმღერის დღევანდელი მდგომარეობა სავოიში

რა შემორჩა contrepoix-სგან დღეს? ამ ტრადიციას დიდი საფრთხე ემუქება. სავოიში თითქმის არ მომხდარა ხალხური ხელოვნების აღორძინება 1970-იან წლებში, როდესაც საფრანგეთის სხვა რეგიონებში (ბრეტანი, ოვერნი), ასობით ახალგაზრდა მუსიკოსმა ადგილობრივი მოხუცი მუსიკოსების ჩანერითა და მათი მუსიკის შესრულებით თავის საკუთარ – თანამედროვე სტილში გააცოცხლა ადგილობრივი ხალხური ტრადიციები.

ეს სიტუაცია შეიძლება აიხსნას ორ დონეზე:

– სოციალურ-ეკონომიკურ დონეზე. სავოი ძალიან ღარიბი რეგიონი იყო, რის გამოც მისი მოსახლეობა იძულებული ხდებოდა სხვაგან გადასახლებულიყო, სეზონურად მაინც, რომ თავი გადაერჩინა. II მსოფლიო ომის შემდეგ სიტუაცია მნიშვნელოვნად შეიცვალა. განვითარდა ინდუსტრიული სექტორი, რომელიც მჭიდროდ თანამშრომლობდა მდიდარ მეზობელთან შვეიცარიასთან (უფრო მეტიც, ყოველდღიურად დაახლოებით 80 000 სავოიელი მიდი-მოდის სამსახურში ჟენევაში, სადაც ისინი სამჯერ მეტ ანაზღაურებას იღებენ, ვიდრე იგივე სამსახურში საფრანგეთში). გარდა ამისა მთის სოფლებში, სადაც ზამთარში უხვი თოვლი იცის, ააშენეს სათხილამურო სადგურები და ძალიან გამდიდრდნენ

¹ მინდა აღვნიშნო ჟან-მარკ ჟაკიეს მიერ 1974 წელს შექმნილი ერთი „ხალხური“ ჯგუფი, რომელიც 44 წლის შემდეგ, დღესაც, არსებობს: „ლა კინკერნი“ რომელიც ასრულებს სავოის მეზობელი რეგიონების, შვეიცარიისა და ჩრდილოეთ იტალიის ალპების მუსიკას. ისინი ლამაზად მღერიან contrepoix-ს.

(თუმცა, შესაძლოა, რაღაც შეიცვალოს კიდეც: გლობალური დათბობის გამო, აქ ყოველ წელს სულ უფრო ნაკლები თოვლი მოდის). **ბზრუნო-ფავრ-ვიკტუარი**, **ო-შაბლემი** მდებარე აბონდანსის დაბლობიდან, აღნიშნავს: „რამდენიმე წელიწადში ცხოვრება ძალიან შეიცვალა და ხალხს დრო აღარ დარჩა თავშეყრისა და ერთად სიმღერისთვის. უფრო მეტიც, ვფიქრობ, მათ რცხვენოდათ ძველი ტრადიციებისა, რომელიც მათ არცთუ ისე შორეულ წარსულს ახსენებდა“ (პირადი ინტერვიუ, 2011).

– არსებობს უფრო პოლიტიკური ახსნაც: საფრანგეთის იმ რეგიონებში. სადაც ხალხური მუსიკა აღორძინდა, ადგილი ჰქონდა ძლიერ ავტონომიურ (ზოგჯერ სეპარატისტულ) მოძრაობას. მართალია, სავოი საფრანგეთის შემადგენლობაში მხოლოდ 158 წელს ითვლის. მაგრამ აქ არასდროს ყოფილა ასეთი მოძრაობა.

და, აი, რატომ: წლების მანძილზე სავოიში ბევრი არაფერი გაკეთებულა მდიდარი ხმოვანი არქივების შენახვისა და ხელშეწყობისთვის. საფრანგეთის სხვა რეგიონებში არსებობს საჯარო-დაფინანსების მქონე რესურს ცენტრები, სადაც ადამიანებს შეუძლიათ მოისმინონ ჩანაწერები (მაგალითად, დასტუმი ბრეტანში ან პროვანსის კონსერვატორია ტულუზაში). სავოიში ჯერ კიდევ ძალიან ბევრია გასაკეთებელი, მიუხედავად ამისა, ბოლო წლებში აქ გარკვეული პროგრესი მაინც შეიმჩნეოდა.

ეს იმას ნიშნავს, რომ სავოიში ფოლკლორი აღარ არებობს. დღეს აქ, ძირითადად, არის ყალბი და იმპორტირებული ფოლკლორი. ადგილობრივ ბაზრობებზე ისმის მუსიკა, რომელიც ბოლო წლებში არის კოპირებული შვეიცარული მოდელიდან: ალპური საყვირი, იოდელი და ა.შ. (იხ. დანართი 3). ასევე არის სავოის სიმღერებითა და ცეკვებით შთაგონებული რამდენიმე ფოლკლორული ჯგუფი, მაგრამ მათი მუშაობა ხშირად არ ეფუძნება ნამდვილ საექსპედიო კვლევას (თუმცა, არსებობს რამდენიმე გამონაკლისიც).

იმედის ნაპერწკალი?

ჩვენი საექსპედიციო ჩანაწერებიდან ჩანს, რომ 1950-იან წლებამდე დაბადებულ ადამიანებს, რომლებიც ახალგაზრდობაში ძველი ტრადიციებს შეესწრნენ, შესწევთ *contrevoix*-ის აღორძინების ძალა. უნდა აღდგეს კონტექსტი. სადაც ადამიანები იკრიბებიან და ერთად მღერიან, ამგვარად ესტაფეტა უნდა გადაეცეს ახალგაზრდა თაობებს. ამიტომაც ჩვენი ასოციაცია აგრძელებს საექსპედიციო ჩანაწერებს და აქვეყნებს წიგნებსა და კომპაქტურ დისკებს (უკვე გამოქვეყნებულია ექვსი ტომი). ყოველი გამოცემული წიგნი საშუალებას იძლევა სამუსიკო სკოლებში ჩავატაროთ კონფერენციები ან სიმღერის სესიები ყველა თაობის ადამიანების მონაწილეობით. ეს ლამაზი სიმღერებია და ისინი ლამაზად იმღერებოდა, ჩვენ უნდა გავაგრძელოთ მათი შესრულება (აუდიომაგ. 7, 8, 9).

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

აუდიომაგალითები

1. *Silence or En notre village* (ჩვენს სოფელში). ასრულებს მეგობრებისა და მეზობლების გუნდი: ლუსიენ ბონიფასი (1911–1986), პიერ ბონიფასი (1905–1977), სელესტინ დი ფარნსუაზ ფოდერე (1914–1984), ლიდია ფოდერე (1919–1998), ალექსი პოტა (1937–2005), ემილ პერსონა (1905–1994), ჟან-ბატისტ პერსონასი (1908–1977), პიერ პერსონასი (1910–1986). ჩანერილია 1964 წ. 18 მარტს, ბესანში (ოტ-მორიენი, სავოი), ჟორჟ და ნიკოლ მაღლენების მიერ.

2. *Derrière chez nous il est une montagne* (ჩვენს სახლს უკან მთაა). ასრულებს ქორალე კუზიდან. ჩაწერილია 1985 წ. 2 მარტს, (ალბანესი, ოტ-სავოი), პოლ კარიერის მიერ.
3. *Que faites-vous, bergère?* (რას აკეთებთ მწყემსო ქალებო?). შესრულებულია მთის ბაზრობაზე ადგილობრივი მომღერლების შერეული გუნდის მიერ. ჩაწერილია 1961 წლის აგვისტოში, სოფ. სეტრუში (ოტ-შაბლე, ოტ-სავოი).
4. *Je me suis engagé* (მე ჩავეწერე არმიაში). ასრულებს მომღერალთა ჯგუფი (სახელები უცნობია). ჩაწერილია 1968 წელს, სოფ. ლა ფორკლაში (ოტ-შაბლე, ოტ-სავოი), პიერ შევალისა და ჯგუფ საბოდისა მიერ.
5. *Trois jeunes soldats revenant de guerre* (სამი ჯარისკაცი დაბრუნდა ომიდან) ასრულებენ დები მარგარეტ პოლინი (192?) და ანჟელიკ რეკე (192?). ჩაწერილია 1968 წელს ლა ფორკლასში (ოტ-შაბლე, ოტ-სავოი), პიერ შევალისა და ჯგუფ საბოდისა მიერ.
6. *Credo «Corrette»* (მრწამსი) ასრულებს ბესანის ადგილობრივი ეკლესიის მრევლი. ჩაწერილია 1964 წლის 15 აგვისტოს, ბესანში (ოტ-მორიენი, სავოი) ჟორჟ და ნიკოლ მადლენების მიერ.
7. *Le papillon autour de la chandelle* (პეპელა სანთლის ირგვლივ დაფრინავს). ასრულებს დამა, ალბერ კოლომბიე (1927) და როზ როსა (1929). ჩაწერილია 2005 წლის დეკემბერში ესერტ-ბლეში (ბას-ტარენტასი, სავოი) გიომ ვეიეს მიერ.
8. *la ville de Chambéry* (ქალაქ შამბერიდან). ასრულებს სამი მეგობარი, წარმოშობით ბესანიდან (ოტ-მორიენი, სავოი): ჟან გროსე (1950), ჟან-კლოდ პერსონა (1953) და ჟან-პიერ როლე (1953). ჩაწერილია 2016 წლის 16 მაისს თავად მომღერლების მიერ.
9. *Silence* (სიჩუმე). ასრულებენ დედა ლუიზეტ დუპასიე (1933) და მისი სამი ქალიშვილი: მარი-კლერ სულიე (1955), ანიეს დუიზი (1958) და კრისტიან დიუბონე (1960). ვიოლინოს თანხლებას ასრულებს შვილიშვილი ვიოლენ სულიე (1980). ჩაწერილია 2018 წლის 30 სექტემბერს, შონ-ლე-ფრასეში (ალბანესი, ოტ-სავოი), გიომ ვეიეს მიერ.

GUILLAUME VEILLET
(FRANCE)

IN SEARCH OF A REVIVAL: POLYPHONIC SINGING IN SAVOY (FRENCH ALPS)

Foreword

I grew up in a small village in Savoy, a mountainous region in Central-Eastern France, close to the Swiss and Italian borders. When I was a kid, in the early 1980s, every week my mother would meet up with some of her friends from the area where we lived. Together they would sing old traditional songs that they had learnt locally. It was simple two-part singing, usually using parallel thirds. They called themselves “*la chorale*” (the choir) even though their singing style -and repertoire- was quite different from what you usually expected from a more organized choral society.

People liked the way they sang, so the *chorale* were sometimes invited to perform during local fairs or *balourias* (local theatrical evenings mixing songs and sketches in our local language, called *francoprovençal*). As my school teacher was also a member of the *chorale*, we pupils from the village school would often come along and sing a few songs on stage (but no polyphony for us, as we were too young to master this technique!) (audio ex. 1).

One day the *chorale* decided they should “improve their singing style”. Thus they hired a professional choir master. This was the end of it all! Of course, this choir master from the city was very friendly and competent, but she had no understanding of local traditional singing. As a result, she tried to force her classical training on the *chorale* and wrote her own arrangements of the songs. But the *chorale* members realized they wanted to keep singing “in the old way” and that the last thing they needed was a choir master: after all, our local traditional polyphonic singing is very egalitarian, and there is no leader. The *chorale* soon disbanded.

Twenty years later, I moved to Paris and began a career as a folk music journalist (for a few years, in the 2000s, I was the editor of *Trad Magazine*, the main French traditional music magazine) and I was also an artistic director for several musical labels. In 2009, I released on the Frémeaux & Associés label a 10-CD anthology of French traditional music, featuring field-recordings from all over the country. To prepare this publication, I travelled France extensively, meeting local song collectors/ethnomusicologists and hearing traditional music from all regions. I realized that polyphonic singing, which was so familiar to my ears during my Savoyard youth, was quite rare in France and restricted to a few mountainous area : some parts of the Pyrenean, near the Spanish border (the Basque Country, Béarn, Bigorre and a few other valleys), the island of Corsica and, in the Alps, the county of Nice (in the Alpes-Maritimes *département*) and Savoy (fig. 1).

Whereas Corsican multipart singing is quite well-known (in 2009, *paghjella*, Corsican three-part male singing, entered the UNESCO intangible heritage lists), the rest has largely been ignored by ethnomusicologists. A few years ago, luckily, Béarn-based ethnomusicologist Jean-Jacques Castéret started studying Pyrenean multipart singing and wrote a PhD which was then turned into a book (Castéret, 2014). Castéret described and analysed a singing tradition that was still alive and kicking, even though so far it had not been well-documented by researchers.

Over the last years I have discussed a lot with Castéret to compare the state of polyphony in our respective areas. I have realized things were quite different in Savoy. Whereas the Pyreneans did not need any ethnomusicological study (that is to say, until the arrival of Castéret) to keep singing, the inhabitants of Savoy seem to have forgotten they once had a strong traditional polyphonic culture. People I talk to locally, even music lovers, are often surprised when I tell them there used to be such a tradition! The example I gave above about my village is quite representative of the current situation : mainstream choral singing has replaced the old style.

First, this communication will present the main characteristics of Savoyard polyphonic singing (often called *contrevoix* locally), and the traditional contexts (religious or secular) in which it could be heard.

It will then discuss how and why the ancient tradition is slowly disappearing, in the absence of a strong cultural revival.

A. General Context

The old Duchy of Savoy has only been French for less than 160 years : it was annexed by Napoleon III in 1860. The area had been part of the Kingdom of Piedmont-Sardinia which was to join (without Savoy) the newly-created Italian state in 1861.

Savoy has never spoken Italian, though. French has been the official language in the area since the 15th century. Savoyards spoke French at church or when addressing officials, but in their everyday life they spoke a local Gallo-Romance language called *francoprovençal*, which can also be found in the surrounding areas of Central-Eastern France (Lyonnais, Northern Dauphiné, etc.) as well as in Romandy (Switzerland) and in the Aosta Valley & some Piemontese valleys (Italy).

Nowadays, hyper-centralized France has separated Savoy into two *départements*, *Savoie* and *Haute-Savoie*, which are part of the bigger Auvergne-Rhône-Alpes administrative region. *Savoie* and *Haute-Savoie* are renowned for their ski stations and the beauty of their Alpine landscape. Mont Blanc, the highest mountain in Europe (at the Italian border), has been attracting tourists for more than two centuries. Lake Geneva (at the Swiss border) and Lake Annecy also welcome thousands of visitors each year.

The intangible heritage of the area is less known, especially as far as music is concerned. It is a pity, because it is so rich, especially in the field of instrumental music: each village had its fiddler, and in some valleys, especially the Giffre Valley near the Swiss border, we have nice examples of band music during the Carnival period, mixing brass instruments, fiddle, accordion and percussions (and using polyphony, too).

Savoy also has a strong singing tradition, where of course polyphony plays a big part. However, this singing technique has rarely been studied and there is only a small corpus of books and field recordings documenting it.

B. The Rarity of Field Recordings

Earliest documentation

In the XIXth century, all over France, local folklorists started collecting folk songs in the countryside. Many books were published, the first one being *Barzaz Breiz*, which focussed on the old ballads of Celtic Brittany and was written by Théodore Hersart de la Villemarqué in 1839.

Savoy had to wait six more decades¹. In 1899, Jean Ritz (1836-1925) wrote *Les chansons populaires de la Haute-Savoie* ("Popular songs from Haute-Savoie"), which featured about a hundred traditional songs that Ritz collected himself in the surroundings of Annecy. Four years later, in 1903, Julien Tiersot published *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)* ("Popular songs gathered in the French Alps (Savoy and Dauphiné)"), which is a much bigger volume, written with the help of several local correspondents.

Unfortunately, these two very interesting books say nothing about the vocal technique employed by the singers. The first researcher to document the polyphonic aspect of Savoyard traditional singing was Claudius Servettaz (1871-1926). Born in a small village in rural Savoy, Servettaz was a school teacher who spent more than twenty years collecting traditional songs in Haute-Savoie, from 1895 to 1917. In his 1910 book, he wrote : "*In the mountains, young people accompany the song's melody with superior or inferior melodic lines called contrevoix. The quality and variety of these naturally-produced chords prove that peasants, in these areas, have a strong instinctive taste for harmony.*" (Servettaz, 1910, p XV). Servettaz indicated in his book that the stronghold of polyphonic singing in Savoy was Haut-Chablais (a mountainous area in Northern Haute-Savoie, made up of three valleys that overlook Lake Geneva and the small port city of Thonon-les-Bains). Later research would confirm this assertion (ex. 1).

Other early written mentions of polyphony in Savoy are quite rare. In the early XXth century, Father Rossat, who was a vicar in Bessans (a village in Haute-Maurienne, an area of Southern Savoie, near the Italian/Piedmontese border), wrote about his parishioners : "*On Sundays, a choir spontaneously congregates in the village square or at the café, and people start roaming the village at every hour of the day or at night, loudly singing familiar refrains, using all the fauxbourdons they need. At every occasion, a wedding for instance, they need to sing! Everybody sings his own verse, and after that you hear choirs using harmony. The voices are usually strong with a real musical sensitivity. And one quickly finds sopranos, tenors and bass voices to form a choir.*" (quoted by Tracq, 2000, p. 347).

Field Recordings

A few decades later, in the 1960s, it was in these same areas, Haut-Chablais and Haute-Maurienne, that the first field-recordings of Savoyard multipart singing were made.

Before we list these recordings, it is important to remember two things:

1/ Sound archives concerning *contrevoix* are quite rare. For instance, Jean-Marc Jacquier, born in 1949 and maybe the most prolific song collector in Savoyard history (he has been active since 1973), first deliberately avoided recording polyphonic singing ! He felt that the songs' lyrics were too difficult to understand when sung by several singers at the same time. Thus he favored solo performances. Luckily, Jacquier later changed his mind and made several very interesting recording sessions of *contrevoix* in Haut-Chablais from the 1980s to the 2010s, especially in a little village called Seytroux (fig. 2). Jacquier has an explanation for his choices as a young researcher : "*This goes to show that a few decades ago, polyphonic singing sounded so natural to people's ears that they did not feel the need to document it. It was part of life ! It is only when I realized that it was*

¹ Although, from the 1860s to the 1890s, a few songs were published by local scientific societies, for instance in the *Revue Savoisienne* magazine. In 1869, Florimond Truchet, an archivist from Saint-Jean-de-Maurienne, published a selection of Christmas carols collected in Bessans (Haute-Maurienne).

quite rare elsewhere, and about to disappear here in Savoy, that I started recording it!" (personal interview, 2012).

2/ Unfortunately, the earliest recordings of Savoyard traditional music are quite recent in comparison to other French regions. For instance, some musicians and singers from Brittany were recorded as early as 1900 ; and from 1906 (date of the earliest recordings) to World War II, hundreds of bagpipers, accordionists or singers from Central France (Auvergne, Limousin, Berry) appeared on commercial 78 rpm records.

In Savoy, the oldest recording we know about is a magnetic tape from 1954. Found in a Chablais family by Jean-Marc Jacquier, it is in a poor condition and only features two songs recorded during a hunters banquet (there is some polyphony in the chorus of the second song !). The same year, Alan Lomax and Diego Carpitella made some very interesting recordings of multipart singing in the Aosta Valley, in Northern Italy, just a few miles from the French border. The Aosta Valley is basically a part of Savoy that remained Italian after 1860 because it is situated on the Eastern side of Mont-Blanc (which is the natural border between France and Italy: Savoy lies on the Western side) : as a result what we hear on these recordings is quite similar to the Savoyard style. Unfortunately, Lomax did not cross the border and never recorded in Savoy.

Let us now list all the recording sessions of *contrevoix* in Savoy we are aware of, starting with the oldest :

- In August 1961, in Seytroux (which, as stated above, is located in Haut-Chablais and was, and still is, a stronghold of polyphonic singing), a mountain fair was recorded, maybe by a local radio station. Several villagers can be heard singing together, with up to four different parts. The original recording has long been lost, but Mrs Angèle Vulliet (1915-2015) from Seytroux had kept a copy on tape that she gave to Jean-Marc Jacquier (*tape & digital copy preserved at the Cultural Affairs Division of the Haute-Savoie département*) (audio ex. 2).

- In March 1964, two school teachers from Normandy (North-Western France), Georges and Nicole Madelaine, went on a school ski-vacation in Haute-Maurienne with their class. They took with them a tape recorder that they used a lot with their pupils. One evening, they gathered several singers from Bessans in the house of the village's butcher and recorded about ten songs (audio ex. 3). A few months later, they came back to Bessans to record the local parish singers during the August, 15th celebration (*original tapes & digital copy preserved by our association, Terres d'Empreintes*).

- In the late 1960s, "Sabaudia" a folklore group from Thonon-les-Bains, bought a tape recorder to document the musical traditions of Haut-Chablais. They visited four villages, usually gathering the local singers on Sundays afternoons at the village inn : Bonnevaux (Abondance Valley) in 1966 (thirteen songs recorded); Seytroux (Morzine Valley) in 1967 (six songs); La Vernaz (Morzine Valley) in 1968 (four songs); La Forclaz (Morzine Valley) in 1968 (five songs) (*digital copy preserved by our association, Terres d'Empreintes*) (audio ex. 4).

- In the early 1970s, M. and Mrs Madelaine, who had recorded the Bessans singers in 1964, left Normandy and settled in Haute-Savoie. There, they issued two LPs about the musical traditions of their village of adoption: Manigod in the Aravis mountains. On these records, five polyphonic songs can be heard (*original tapes & digital copy preserved by our association, Terres d'Empreintes*).

- In 1980, for the first time after seven years of field research all over Savoy, Jean-Marc Jacquier recorded one song in *contrevoix*, performed by a married couple, M. & Mrs Converset from

Bellevaux (Haut-Chablais)! A few years later, Jacquier decided to investigate what was left of the multipart singing tradition in Seytroux, three decades after the field recordings made there in the 1960s. He organized several recording sessions in October 1990 (fourteen songs recorded), March 1991 (eighteen songs), January 1994 (mix of about twenty monodic and polyphonic songs by two female singers) and September 1997 (ten songs, some accompanied by the chromatic accordion) (*original tapes & digital copy preserved at the Cultural Affairs Division of the Haute-Savoie département*).

- In December 1990, Pierre Chevallay from the “Sabaudia” folklore group recorded twenty-nine songs from two sisters, Marguerite Pollien and Angélique Requet from La Forclaz (Haut-Chablais) (*digital copy preserved by our association, Terres d’Empreintes*) (audio ex. 5).

To complete this list of “historical” recordings, it must be pointed out that, since the early 2000s, I have been recording intensively all over Savoy, alone or with my friends from the “Terres d’Empreintes” association, and I discovered that in a few other areas, there were people able to sing in *contrevoix*, even though they no more have many opportunities to do so : let us mention Basse-Tarentaise (region of Albertville) and the hills of the Albanais (region of Rumilly).

C. Aspects of the Savoyard *Contrevoix*

These old recordings allow us to give a better picture of Savoyard multipart singing : it was widespread in high mountainous areas, especially in the small communities of Haut-Chablais, Haute-Maurienne and the Aravis mountains.

In contrast to the Corsican and Pyrenean traditions, the savoyard polyphonic culture is not at all reserved to men. On the contrary, everywhere, mixed groups have been recorded.

Throughout the years, one must admit that the singing quality has slowly declined, the singers having less and less opportunities to practice.

Repertoire

Although, until the mid-XXth century, the everyday language was francoprovençal, most traditional songs in Savoy are in the French language. It should come as no surprise because you find the same songs in all areas of French culture worldwide (continental France, Quebec, Louisiana, Wallonia, etc.), in many different versions, the songs having been transmitted orally. As far as the French language is concerned, there are two international catalogues of traditional songs: one was built by Patrice Coirault (1875-1959) and the other published by Conrad Laforte (1921-2008) from Quebec. Almost all songs recorded from *contrevoix* singers in Savoy are referenced in these catalogues and can be heard sung monodically in other regions.

Style

Whereas the biggest part of France has a monodic musical culture, the Savoyards have favored polyphonic singing, just as in the neighbouring Alpine regions (Switzerland, Austria, Piedmont and the Aosta Valley, Slovenia, etc.). As a result, Savoyard multipart singing is not different from the rest of the Alps : the songs’ lyrics are sung simultaneously by all singers, usually using two parallel parts (most frequently based on a third interval, or, more rarely, a fourth or a fifth). Some old recordings from the 1960s sometimes feature three or four different parts.

In most recordings featuring female singers, one can hear a very specific high female voice,

sometimes called in francoprovençal “*la pioulta*” (“the voice that screams”), that you can also hear in Northern Italian polyphonic singing.

The polyphonic tradition was especially strong in small mountain communities. There, singing was part of everyday life and the only distraction in wintertime. It is very likely that the Catholic church played a big part in the diffusion of polyphony. The local parish singers would learn harmony in order to sing during various religious events all year long. Then, back home, they would use the same vocal techniques to sing a very different -and profane- repertoire with their family or with friends at the café (audio ex. 6).

Castéret (2014, pp.227-231) emphasized the key influence on Pyrenean popular singing of the fauxbourdon technique that was widespread in church singing during the Counter-Reformation period. That technique seems to have been preserved better in small mountain communities. Emmanuella Lagnier made the same observation for the Aosta Valley, at the border with Savoy (Lagnier, 1989).

D. The Current State of Multipart Singing in Savoy

What is left of *contrevoix* nowadays ? This tradition is highly endangered. There was almost no folk revival in Savoy in the 1970s², at a time when in other French regions (Brittany, Auvergne...), hundreds of young musicians regenerated their local folk traditions by recording the old local musicians and playing their music in their own modern way.

This situation can be explained on two levels :

- on a socio-economical level first. Savoy used to be a very poor area and its inhabitants had to migrate, at least seasonally, to survive. After World War II, things changed a lot. A dynamic industrial sector developed, that worked closely with wealthy neighbour Switzerland (furthermore, about 80 000 Savoyards commute to Geneva for work everyday and they make about three times the money they would make in France for the same job!). In the same time, mountain villages, blessed with snow all winter long, built ski stations and became immensely rich (it might be about to change: because of global warming, each year there is less and less snow). Bruno Favre-Victoire, fa singer from the Abondance Valley in Haut-Chablais, sums it up: “*Life changed a lot in a few years, and people had no time anymore to gather and sing. Worse, I think they became ashamed of the old traditions that reminded them of a not so distant past.*” (personal interview, 2011).

- there is also a more political explanation: the French regions which had a strong folk music revival were also the ones with a strong autonomist (or even sometimes separatist) movement. Although Savoy has only been French for 158 years, there was never such a movement³.

This explains why so far, Savoy has not done much to preserve and promote the rich sound archives that have been recorded over the years. Other regions of France have public-funded resource centers where people can come and listen to the recordings (for instance, Dastum in Brittany, or the Conservatoire Occitan in Toulouse). In Savoy, a lot of work still has to be done, even though there was some progress over the last years.

This does mean that there is no folklore anymore in Savoy. But nowadays it is mainly fake and

² Nevertheless, let us mention one “folk” band that was created by Jean-Marc Jacquier in 1974 and still exists 44 years later : La Kinkerne, which plays Alpine music from the neighbouring areas of Savoy, Switzerland and Northern Italy. They sing in *contrevoix* beautifully.

³ An separatist *Ligue Savoisiennne* was created in the 1990s and disappeared in the early 2010s. It was never very successful, but won 5% of the votes at a local election in 1998.

imported folklore. In local fairs you hear musical traditions that people from Savoy copied recently from the Swiss model : alphorn, yodeling, etc. (fig. 3). There are also a few folklore groups that draw their inspiration from Savoyard songs and dances, but often their work is not based on genuine field research (there are a few exceptions, though).

A Glimmer of Hope ?

However, our recent field recordings show that people born in the 1950s or before, who witnessed the old tradition in their youth, could be the driving force behind a small *contrevoix* revival. One has to recreate a context where people meet and sing together, so the torch can be passed on to the young generations. This is why our association keeps making field recordings and keeps publishing books+CD (six volumes have been published in our collection so far). Every book release allows us to organize conferences in schools & music schools, or singing sessions where all generations gather. These songs are beautiful and they used to be sung beautifully. We need to keep singing them! (audio ex. 7, 8, 9).

References

- Castéret, Jean-Jacques. (2014). *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes. Tradition, évolution, résilience*. Paris : L'Harmattan.
- Isnart, Cyril. (2009). « Le chant des origines. Musique et frontière dans les Alpes » in *Ethnologie française*, vol.39, 2009(3). Paris : Presses Universitaires de France.
- Lagnier, Emmanuella. (1989). *Il fauxbourdon nella Valle d'Aosta*. Bologna : Università di Bologna.
- Ritz, Jean. (1899). *Les chansons populaires de la Haute-Savoie*. Annecy : J. Abry (reissued by Mutus Liber, 2004).
- Servettaz, Claudius. (1910). *Chants et chansons de la Savoie*. Annecy : J. Abry.
- Tiersot, Julien. (1903). *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises : Savoie et Dauphiné*. Grenoble : Librairie Dauphinoise / Moûtiers : Librairie Savoyarde.
- Tracq, Francis. (2000). *La mémoire du vieux village. La vie quotidienne à Bessans*. Montmélian : La Fontaine de Siloé.
- Veillet, Guillaume & Basso, Alain. (2011). *Bella Louison, chansons traditionnelles en Haute-Savoie : 100 ans de collectes de Servettaz à nos jours*. Annecy : Terres d'Empreintes.
- Veillet, Guillaume & Basso, Alain. (2014). *Kroka la nuit, chansons traditionnelles en Savoie. Le répertoire d'Esserts-Blay (Basse-Tarentaise)*. Annecy : Terres d'Empreintes.
- Veillet, Guillaume & Basso, Alain. (2016). *Bessans qui chante : un répertoire profane et religieux*

en Haute-Maurienne (Savoie). Annecy : Terres d'Empreintes.

Veillet, Guillaume & Basso, Alain. (2018). *É capôé ! L'Albanais (Savoie, Haute-Savoie) en musiques et chansons*. Annecy : Terres d'Empreintes.

Audio examples

1. *Derrière chez nous il est une montagne* (Behind our house there is a mountain)

Sung by the “chorale” of Cusy.

Recorded on March, 2nd, 1985 in Cusy (Albanais, Haute-Savoie) by Paul Carrier. Private collection (Les Patoisants de l'Albanais).

2. *Que faites-vous, bergère ?* (What are you doing, shepherdess ?)

Sung during a mountain fair by a mixed group of local singers.

Recorded in August 1961 in Seytroux (Haut-Chablais, Haute-Savoie). Private collection (Vulliez family).

3. *Silence or En notre village* (In our village)

Sung by a group of friends and neighbours : Lucien Boniface (1911-1986), Pierre Boniface « de Breunèt » (1905-1977), Célestin dit François Fodéré (1914-1984), Lydia Fodéré (1919-1998), Jean-Baptiste Parrou (1913-1997), Alexis Pautas (1937-2005), Émile Personnaz (1905-1994), Jean-Baptiste Personnaz (1908-1977) and Pierre Personnaz « de Camille » (1910-1986). Recorded on March, 18th, 1964 in Bessans (Haute-Maurienne, Savoie) by Georges and Nicole Madelaine. Published on the book+CD *Bessans qui chante* (Terres d'Empreintes, 2016).

4. *Je me suis engagé* (I enlisted in the army)

Sung by a group of singers (names unknown) from La Forclaz.

Recorded in 1968 in La Forclaz (Haut-Chablais, Haute-Savoie) by Pierre Chevallay and the Sabaudia group. Published on the book+CD *Bella Louison* (Terres d'Empreintes, 2011).

5. *Trois jeunes soldats revenant de guerre* (Three young soldiers returning from war)

Sung by two sisters, Marguerite Pollien (192?-?) and Angélique Requet (192?-?).

Recorded in December 1990 in La Forclaz (Haut-Chablais, Haute-Savoie) by Pierre Chevallay and the Sabaudia group. Published on the book+CD *Bella Louison* (Terres d'Empreintes, 2011).

6. *Credo «Corrette»*

Sung at the local church by the parish singers of Bessans.

Recorded on August, 15th, 1964 in Bessans (Haute-Maurienne, Savoie) by Georges and Nicole Madelaine. Published on the book+CD *Bessans qui chante* (Terres d'Empreintes, 2016).

7. *Le papillon autour de la chandelle* (The butterfly flying around a candle)

Sung by a brother and a sister, Albert Collombier (1927) and Rose Rosat (1929).

Recorded in December 2005 in Esserts-Blay (Basse-Tarentaise, Savoie) by Guillaume Veillet. Pub-

lished on the book+CD *Kroka la nui* (Terres d'Empreintes, 2014).

8. ***De la ville de Chambéry (From the city of Chambéry)***

Sung by three friends originating from Bessans (Haute-Maurienne, Savoie) : Jean Grosset (1950), Jean-Claude Personnaz (1953) and Jean-Pierre Rollé (1953).

Self-recorded on May, 16th, 2016. Published on the book+CD *Bessans qui chante* (Terres d'Empreintes, 2016).

9. ***Silence***

Sung by mother Louisette Dupassieux (1933) and her three daughters, Marie-Claire Soulier (1955), Agnès Duisit (1958) and Christiane Dubonnet (1960), accompanied on the violin by granddaughter Violaine Soulier (1980).

Recorded on September, 30th, 2018 in Chainaz-les-Frasses (Albanais, Haute-Savoie) by Guillaume Veillet. Published on the book+CD *É capoe !* (Terres d'Empreintes, 2018).

მაგალითი 1. *Que faites-vous, bergère?* (რას აკეთებ მწყემსო ქალო?) სავოის მრავალხმიანი სიმღერის პირველი სანოტო ჩანაწერი, გამოქვეყნებული კლაუდიუს სერვეტაზის მიერ (Servettaz, 1910:39). სიმღერა პოპულარულია მთელ სავოიაში და შეკრებილია რამდენიმე სოფელში.

Example 1. *Que faites-vous, bergère?* (“What are you doing, shepherdess ?”). First notation of multi-part singing in Savoy, published by Claudius Servettaz (Servettaz, 1910:39). This song was (and still is) very popular all over Savoy and Servettaz collected it in several villages, including, in Chablais: La Vernaz, Féternes, Châtel, Allinges, Habère-Poche and Habère-Lullin.

18. — **Que faites-vous, Bergère ?**

Mouvement de berceuse légèrement accéléré.

Que fai-tes- vous, ber- gè- re, Là- haut

sur ces val- lons ? — Ce que je fais ? dit- el- le, J'y prends les

Contrevoix

soins Du trou- peau de mon pè- re Qui n'est pas loin, Du trou-peau

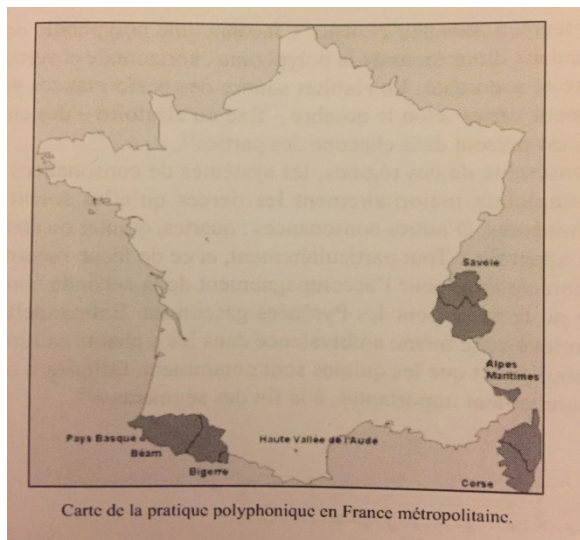
de mon pè- re Qui n'est pas loin.

1 Que faites-vous, bergère,
Là haut, sur ces vallons ?
— Ce que je fais ? dit-elle,
J'y prends les soins
Du troupeau de mon père } *bis.*
Qui n'est pas loin.

7 — Je voudrais bien, bergère,
M'asseoir auprès de vous.
— Oh ! non, oh ! non, dit-elle,
Retirez-vous,
Car les chiens qui me gardent } *bis.*
N'en sont pas doux.

სურათი 1. საფრანგეთში პოლიფონიური პრაქტიკის გავრცელების რუკა (Castéret, 2014: 227).

Figure 1. A map of polyphonic practice in metropolitan France (Castéret, 2014: 227).



სურათი 1. *Lo Seytroset* სეტრუდან (ოტ-შაბლე, ოტ-სავოი), ერთ-ერთი იმ რამდენიმე სასოფლო გუნდიდან, ვისაც შენარჩუნებული აქვს სიმღერის ძველი სტილი.

Figure 2. *Lo Seytroset* from Seytroux (Haut-Chable, Haute-Savoie) are one the few village choirs that keep singing in the old style. (Picture : Guillaume Veillet, 2011).



სურათი 3. XX საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან სავოიში გავრცელდა ახალი ფოლკლორი მეზობელი შვეიცარიიდან, რომლის სიმბოლო გახდა სავოიში მანამდე უცნობი ალპჰორნი (ფოტო გიომ ვეიესი, 2018).

Figure 3. Since the last quarter of the XXth Century, Savoy has imported a new folklore from neighbouring Switzerland, symbolized by the infamous (and unknown in Savoy until a few decades ago) alphorn (Picture by Guillaume Veillet, 2018).



**მრავალხმიანობა საქართველოს ისტორიული კუთხეებისა და
XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა მუსიკალურ ფოლკლორში**

XV-XVI საუკუნეებში საქართველოს უმძიმესი პერიოდი დაუდგა. ამ დროს ქართული მინების დაპყრობა აქტიურ ფაზაში გადავიდა. თურქეთმა მიიტაცა აჭარა, მესხეთი, ლაზეთი, შავშეთი, ტაო და კლარჯეთი; სპარსეთმა, შემდგომ აზერბაიჯანმა კი – საინგილო (ჰერეთი). ტერიტორიების დაპყრობას, მოსახლეობის ამოწყვეტასა და გამაჰმადიანებას ახლდა ქართველების გადასახლება ირანსა და თურქეთში. XV საუკუნიდანვე კონსტანტინოპოლის საპატრიარქომ დაიწყო ტრაპიზონელ-გირესუნელი ლაზების გაბერძნება და მათ პონტოს ბერძნები უწოდა (ბანაში, 1988: 18-35, 43-44). ისინი 1923 წელს საბერძნეთში გადასახლდნენ. ჰერეთის ქართველობის დიდი ნაწილი XVIII საუკუნიდან ჯერ გალექდა (პაპუაშვილი, 1972: 36-38), XX საუკუნეში კი გააზერბაიჯანელდა (ბურჯაგვი და სხვ., 2013: 7-18). 1829 და 1878 წლებში მეფის რუსეთმა საქართველოს შემოუერთა ისტორიული ტერიტორიის დიდი ნაწილი, თუმცა 1829-30 წლებში მესხეთიდან, 1870-80-იან და 1910-იან წლებში აჭარიდან, ლაზეთიდან და კლარჯეთიდან მუჰაჯირობის დიდი ტალღა განხორციელდა, 1829 წლიდან კი მესხეთში მრავალი სომეხი ჩამოსახლეს. მეფის რუსეთის მიერ საქართველოდან განდევნილი მუსულმანი ქართველობა თურქეთის შუაგულ პროვინციებში ჩასახლდა. 1724 წლიდან ქართლის მეფე ვახტანგ მეექვსის ამაღლა რუსეთში, კერძოდ ყიზლარისა და მოზდოკის მიდამოებში დასახლდა. 1921 წელს ისტორიული საქართველოს ტერიტორიების თურქეთსა და აზერბაიჯანში გადანაწილების შემდგომ, ჩვენს ქვეყანას შემორჩა მესხეთისა და აჭარის დიდი და ლაზეთის მცირე ნაწილები. მიუხედავად იმისა, რომ ფოლკლორული ჩანაწერები მესხეთის მხოლოდ ქართულ ნაწილში მოგვეპოვება, ამ კუთხესთან პარალელები მომაქვს ძლიერი თურქული და სომხური გავლენის გამო. ვინაიდან ვოკალურ მუსიკასთან შედარებით უფრო მრავალფეროვანი საკრავიერია, ამიტომაც მოხსენებას ამ თემით დავიწყებ.

მოხსენებაში საუბარი მაქვს შემდეგ საკრავებზე: გუდასტვირი (შავშეთი, ტაო, ლაზეთი, მესხეთი), აკორდონი (შავშეთი, კლარჯეთი, მუჰაჯირული აჭარა), გარმონი (საინგილო), ტანბური (საინგილო), ნალარა-ზურნა/დაულ-ზურნა (საინგილო, მესხეთი) და ქამანჩა (ლაზეთი). გუდასტვირს თურქულ სახელთან, თულუმთან ერთად, ლაზები უწოდებენ გუდას, შავშები – ჭიბონს, ტაოელები – ტიკს და მესხები – გუდასტვირს, ტიკზარსა და ჭიმუნს.

გამოვავლინე მრავალხმიანი საკრავიერი მუსიკის სამი ტიპი: 1) ქართული, 2) ნაწილობრივ ქართული და 3) არაქართული. ნაწილობრივ ქართულ მუსიკაში ვგულისხმობ ქართულ მელოდიას, რომელსაც პოლიფონიური ფაქტურა მთლიანად, ან ნაწილობრივ არაქართული აქვს. საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების სიმღერებისა და დასაკრავების მელოდიის ქართულობა კი განისაზღვრება როგორც ზოგადქართულ მელოდიებთან მათი შედარებით (მაგ. 1), ისე ფარული მრავალხმიანობით. ფარული მრავალხმიანობა ვლინდება როგორც დაბალი მეშვიდე საფეხურის გაჟღერებასა და ხშირ შემთხვევაში, აქცენტირებაში (მაგ. 2). თუმცა, ფარული მრავალხმიანობა, ასევე, ვლინდება, როდესაც საქმე გვაქვს აღმავალ ნახტომთან (მაგ. 3). აქ მთქმელი ერთდროულად თითქოს ორ ხმას მღერის. ფარული მრავალხმიანობის შეგრძნება განსაკუთრებით ძლიერია მაშინ, როდესაც ეს ორივე კომპონენტი ერთად მოქმედებს.

რა არის იმის მიზეზი, რომ საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორში არსებული საკრავებიდან „ყველაზე ქართულად“ (კადანსების ჩათვლით) მხოლოდ გუდასტვირი და ტანბური ჟღერს? ალბათ, ის, რომ საკუთრივ ქართული ინსტრუმენტარიუმიდან გუდასტვირი ერთადერთია, რომელიც ჩვენებურებშია წარმოდგენილი (აუდიომაგ. 1-3). ერთადერთი მხარე, სადაც გუდასტვირი ქართულად არ ჟღერს, მესხეთია, რადგან საქართველოს ამ კუთხეში 1829 წლიდან, ქართველებთან ერთად სომხების თანაცხოვრების გამო, იქაური მუსიკა, კულტურა სომხურის დიდ გავლენას განიცდის (აუდიომაგ. 4-5). ტანბურზე საინგილოში (ჭერეთში) უმთავრესად გალექებულ-გააზერბაიჯანელებული ქართველები უკრავენ (აუდიომაგ. 6; სურ. 1). მას დალესტანში კუთადა და ტამურ/ჰაბიბ ეწოდება. ტანბურის მსგავსი საკრავები კი ჩრდილოკავკასიაში საქართველოდან არის გავრცელებული (მილაკაძე, 2007: 244, 265) და ამიტომაც არის დალესტნური ნიმუშები ქართული მრავალხმიანობის მსგავსი (აუდიომაგ. 7), ხოლო ინგილოური კი – ქართული. ეთნომუსიკოლოგები ნატალია ზუმბაძე და ქეთევან მათიაშვილი საქართველოს სხვადასხვა კუთხის და ჩრდილოკავკასიურ სიმღერებსა და დასაკრავებში კონკრეტულ პარალელებზე წერენ (ზუმბაძე, მათიაშვილი 2012: 133–154). ჩრდილოკავკასიაში შესამჩნევია არამარტო ქართული მუსიკის, არამედ მატერიალური კულტურისა და ეკონომიკის გავლენაც (მაისურაძე, 2015: 244-245, 260-261; ბოცვაძე, 1968; შავხელიშვილი, 1980).

აკორდეონი ორგანული არ არის ქართული სოფლური ყოფისთვის და, ძირითადად, ბოლო ნახევარ საუკუნეშია დამკვირდებული. მისი მელოდია ხშირად ქართულია, მაგრამ თანხლებაში ქართული მრავალხმიანი მუსიკისთვის დამახასიათებელი კადანსები ფრაგმენტულად ჟღერს (აუდიომაგ. 8-9). ლაზურ ქამანჩაზე აჟღერებული ნიმუშების მელოდია, ასევე, ქართულია, თუმცა კვარტების პარალელიზმის გამო ქართული მრავალხმიანობის ნაწილად ვერ აღიქმება (აუდიომაგ. 10). ამიტომ ქამანჩასა და აკორდეონზე შესრულებულ მუსიკას „ნაწილობრივ ქართული მუსიკის ტიპს“ მივაკუთვნებ. აღარაფერს ვამბობ ნალარა-ზურნაზე, რომელიც აზიიდან (ძირითადად, თურქეთიდან და ირანიდან) არის შემოსული. მასზე მაშინაც კი, როცა ქართული მელოდია იკვრება, ზურნის სპეციფიკური ტემბრის გამო, მაინც არაქართულად აღიქმება (აუდიომაგ. 11-12). ინგილოურ გარმონზე გვხვდება როგორც ქართული, ისე არაქართული ტიპის მუსიკა (აუდიომაგ. 13).

საინტერესოა, რომ ლაზური, შავშური და ტაოური სიმღერის გაერთიანება გუდასტვირის თვლების ოდენობაზეც აისახა. ჯერ კიდევ 40–50 წლის წინ შავშური „ჭიბონისა“ და ტაოური „ტიკის“ თვლების რაოდენობა 1/5 ან 3/5 იყო და არა 5/5. პონტოელი ბერძნების ანუ გაბერძნებული ლაზების „ცაბოუნა“/„ცამფოუნას“ („Tsabouna“/„Tsampouna“) (სურ. 2) შედარება ლაზურ „გუდასთან“ გვიჩვენებს, რომ ძველ ლაზურ გუდასტვირებზეც თვალთა რაოდენობა ასევე 1/5 ან 3/5 იყო და არა 5/5. თვლების ტოლი რაოდენობა ჰანგის გაერთიანებას უწყობს ხელს, ვინაიდან ამგვარ გუდასტვირზე ორხმიანობის დომინირება ტექნიკურად ძალიან ძნელია. ამიტომაც მრავალხმიანობა ფრაგმენტულია. 2017 წელს იგივე მითხრა ეთნომუსიკოლოგმა და მეჭიბონემ ლევან ვეშაპიძემ. საინტერესოა შავშეთის რაიონის სოფ. დასამოში გაგონილი 4/5-იანი ჭიბონი. იგი შუალედური უნდა იყოს 3/5 და 5/5-იან გუდასტვირებს შორის. აღსანიშნავია, რომ ერთ-ერთმა ტაოელმა დამკვრელმა გუდასტვირის ერთ-ერთ სალამურზე სამი თვალი სანთლით ამოქოლა და ისე დაუკრა (აუდიომაგ. 3).

მრავალხმიანი სიმღერა ჯერ კიდევ ჟღერს თურქეთში მცხოვრებ აჭარლებსა და კლარჯებში. მრავალხმიანობა, ასევე, კარგად იყო დაცული რუსეთში, კონკრეტულად ყიზლარისა და მოზდოკის ქართველებში, რაზეც დიმიტრი არაყიშვილის 1890-იანი და 1904 წლის ქართული სიმღერების სანოტო ჩანაწერები მეტყველებს (Аракчиев, 1916: 116-117; 131–135).

რაც შეეხება კლარჯეთს, კლარჯული სიმღერაც, აჭარულის მსგავსად, ორხმიანია, მაგრამ სეკუნდების პარალელიზმის გამო, კლარჯული სიმღერა ზოგადქართული მუსიკალური ენის ორგანულ ნაწილად ვეღარ აღიქმება. სეკუნდური პარალელიზმი გვხვდება არამარტო ისტორიულ კლარჯეთში არამედ 1910-იან წლებში მუჰაჯირად წასულ შთამომავლებშიც, რომლებიც ისტორიული კლარჯეთიდან 1000–1200 კილომეტრის მოშორებით ცხოვრობენ (აუდიომაგ. 14). ეს ცხადჰყოფს, რომ 1910-იანი წლებისთვისაც კლარჯულისთვის სეკუნდების პარალელიზმი ყოფილა დამახასიათებელი.

ლაზური¹, შავშური, ტაოური და ინგილოური სიმღერები, დღეს ერთხმიანია, მაგრამ როგორი ვითარება გვქონდა ორიოდე საუკუნის წინ? ძველი ლიტერატურის ანალიზის შედეგად ირკვევა, რომ 1870-1910-იან წლებშიც კი შავშური და ლაზური მრავალხმიანი სიმღერა ჯერ კიდევ ჟღერდა (ჩხიკვაძე, 1973: 4-5; ბაქრაძე, 1987: 58). ლაზურ სიმღერაზე ისიცაა აღნიშნული, რომ იგი ორხმიანი იყო და ბურდონული ბანის თანხლებით სრულდებოდა (ჩხიკვაძე, 1973: 4-5). სამწუხაროდ, ეს მხოლოდ ცნობებია და სანოტო, მით უფრო, ფონო ჩანაწერები ამ სიმღერებისა არ გაგვანია. ეთნომუსიკოლოგ გრიგოლ ჩხიკვაძეს და კომპოზიტორ ნოდარ მამისაშვილს კი 1951 წელს საპატრიარქოში მყოფი ლაზებისგან კვარტებისა და კვინტების პარალელიზმებით გაჯერებული ნიმუშები მოუსმენია (პირადი საუბარი 6. მამისაშვილთან, 2011, 2016). ამგვარი ნიმუშის კი მხოლოდ ერთი ჩანაწერი გვაქვს და ისიც თურქეთში (აუდიომაგ. 15). რაც შეეხება ინგილოურ სიმღერებს, მართალია ადგილობრივი პუბლიცისტების, მოსე ჯანაშვილისა (1855–1934) და ბართლომე ხუციშვილის (1860–1923) დაბადების თარიღებისა და მათი შრომების (ხუციშვილი, 1916: 4; ჯანაშვილი, 1910: 130) შეჯერებით, შესაძლოა, დავასკვნათ, რომ ინგილოური სიმღერა ჯერ კიდევ 1860–70-იან წლებში ერთხმიანი უნდა ყოფილიყო. რამდენიმე მესხური სიმღერისთვის დამახასიათებელია კვარტებისა და კვინტების პარალელიზმი (აუდიომაგ. 16). სეკუნდური და კვარტულ-კვინტური პარალელიზმი ქართული ხალხური სიმღერის გაერთხმიანების გზად მიმაჩნია, რაზეც წინა სიმპოზიუმის მოხსენებაში ვისაუბრე (კრავეიშვილი, 2018).

მიჩნეულია, რომ ვოკალური მრავალხმიანობა სტაბილურობით გამოირჩევა და მაშინაც კი, როდესაც იცვლება ენა, რელიგია, სოციალური ცხოვრების წესი, მრავალხმიანობა მაინც რჩება, როგორც მუსიკალური ტრადიციის ყველაზე უფრო მყარი გენეტიკური კოდი (ჟორდანია, 2016: 90, 130). თუმცა ისიც აღიარებულია, რომ მსოფლიოში მრავალხმიანობა თანდათან იკარგება (იქვე: 114-115, 130). ზოგიერთ ქვეყანაში ცნობილია მრავალხმიანობის დაკარგვის მიზეზი, ესაა ძირითადად, ბუნებრივი კატასტროფა (მაგალითად, მიწისძვრა), ომები, რელიგიური ფაქტორი და მთავრობის კულტურული პოლიტიკა (იქვე: 114).

ამასთანავე, როგორც ეთნომუსიკოლოგები იოსებ ჟორდანია და ქეთევან ნიკოლაძე აღნიშნავენ, ყველგან, სადაც არსებობს მრავალხმიანი ჩასაბერი საკრავი, სიმღერაც აუცილებლად მრავალხმიანია. ასეთ კულტურებში ჩასაბერი საკრავებისა და ვოკალური მრავალხმიანობის ფორმებიც კი ემთხვევა ერთმანეთს (იქვე: 124; ნიკოლაძე, 2003: 416). შავშეთში, ტაოსა და ლაზეთში გავრცელებული გუდასტვირიც ხომ მრავალხმიანი ჩასაბერი საკრავია.

დაისმის კითხვა: ზემოხსენებული ფაქტორების გარდა, კიდევ რა გვაფიქრებინებს საქართველოს უკლებლივ ყველა კუთხის სიმღერის მრავალხმიანობას? – ესაა ფარული მრავალხმიანობა და ხმების შემორჩენილი სახელები.

ჰერეთსა და კლარჯეთში ფიქსირებულია ხმათა სალაპარაკო, სასიმღერო თუ საკრა-

¹ აქ არ ვეხები სარფის ქართულ ნაწილს, რადგან მათი სიმღერები 1960-70-იანი წლების მიჯნაზე გაამრავალხმიანეს არა-ლაზმა მუსიკის მასწავლებლებმა.

ვიერი რეგისტრის ამსახველი ტერმინებიც: „ნიპლანკ (ნილლანკ) ჯმაჲ“ – ზედა ხმა; „შუ-ალა ჯმაჲ“, „იგრეჲ ჯმაჲ“, „კაი ჯმაჲ“ – შუა ხმა; „ბერ ჯმაჲ“, ბამ, დემი – ბანი (პერეთი). დაბალი „ნმინდა ხმაჲ“, მაღალი კი „მსხვილი ხმა“ (კლარჯეთი). უცნაურია, რომ დაბალს ეწოდება „ნმინდა“, მაღალს კი „მსხვილი“.

რა არის ჩვენებურთა მუსიკალურ ფოლკლორში მრავალხმიანობის დაკარგვის მთავარი მიზეზი? ომი? ამის მიუხედავად ბევრმა, რეგიონმა დღემდე შეინარჩუნა მონოეთნიკურობა და, ნაწილობრივ, ქართული ენაც. ამგვარად ვერც ეთნიკური აჭრელება იქნებოდა საყოველთაო მიზეზი მრავალხმიანობის დასაკარგავად. მართალია, მესხეთში, ჯერ თურქებისა და თარაქამების, შემდეგ კი სომხების ჩასახლებით, ეთნიკური ბალანსი შეიცვალა, რამაც სავალალო გავლენა მართლაც იქონია ვოკალური მრავალხმიანობის შენარჩუნებასა და საკრავიერი მუსიკის სახეცვლილებაზე, მაგრამ, რამდენად შეიძლება მესხეთის მაგალითი გავრცელდეს სხვა კუთხეებზეც? არსებული ცნობები ცხადყოფს, რომ თურქულენოვანი კლარჯეთის, შავშეთისა და, დიდი ალბათობით, ტაოს დიდ ნაწილშიც, ქართველები ცხოვრობენ. შესაბამისად, მესხეთის გარდა, საქართველოს ისტორიულ, ტერიტორიის დანარჩენ ნაწილში მცხოვრები მოსახლეობის ეთნიკური აჭრელება თვალსაჩინო არ ყოფილა.

რა როლი შეასრულა მრავალხმიანობის დაკარგვაში დასახლებული პუნქტების ურბანიზაციამ? შესაძლოა, კლარჯული და აჭარული სიმღერების არც თუ მცირე ნაწილის გაერთხმანება მართლაც ურბანიზაციის შედეგი იყოს. ამავე მოვლენას შეიძლება დავაბრალოთ ინეგოლის რ-ნის სოფ. ჰაირიესა თუ თუფეხჩიყონალის აჭარულ სიმღერებში მრავალხმიანობის დაკნინება, მაგრამ, ამავე დროს, ურბანიზაციიდან შორს დგას შავშური და ტაოური სოფლები, საიდანაც ხალხმა მიგრაცია დიდი ქალაქებისკენ მხოლოდ ბოლო 20-30 წლის განმავლობაში დაიწყო.

მრავალხმიანობა თანამედროვე მსოფლიოში ყველაზე უკეთ შემონახულია ყველაზე უფრო იზოლირებულ და ძნელადმისადგომ ადგილებში, ტყიან მასივებსა და კუნძულებში (ჟორდანია, 2016:70-71, 130), თუმცა ეს ფაქტორი ჩვენებურების ხალხურ მუსიკაზე ვერ იმუშავებს. ამ ლოგიკით, გასაკვირია მრავალხმიანი სიმღერების (თუნდაც დეგრადირებული სახით) შემორჩენა კლარჯეთში, მაშინ, როდესაც ტაოსა და შავშეთის მექართულე სოფლების დიდი ნაწილი უფრო მაღალ მთებში მდებარეობს. შესაბამისად ტაო, შავშეთი და ლაზეთის მთიანი ნაწილი ძნელად მისადგომია, მაგრამ სიმღერები ერთხმანია.

რადიოსა და ტელევიზიის შესვლამ ხომ არ განაპირობა მრავალხმიანობის დაკარგვა? ისტორიული საქართველოს დიდ ტერიტორიაზე დენი მხოლოდ 30-40 წლის წინ, ტელევიზია კი, 20-30 წლის წინ შევიდა. მოხუცი თაობის გადმოცემით, მათ ბავშვობაში რადიოც არ ყოფილა. ასე რომ, მრავალხმიანობის გაქრობას ვერც ამას დავაბრალებთ.

თურქეთის ქართველების მუსიკაზე დიდი გავლენა მუსლიმანურ რელიგიას უნდა მოეხდინა, რადგანაც მეთექვსმეტე საუკუნეში დაიწყო ჩვენებურების ძალდატანებითი გამუსლიმანება, იხსნებოდა მედრესეები, მღვდლებს ხოჯები ჩაენაცვლნენ და, ამგვარად, გავლენის ყველაზე მეტი მექანიზმი გამუსლიმანურ სასულიერო მუსიკას უნდა ჰქონოდა.

რატომ შემორჩა აჭარლებთან ქართული სასიმღერო მრავალხმიანობა? აჭარაც მეცხრამეტე საუკუნეში საბოლოოდ გამუსლიმანდა, თუმცა ფაქტია, რომ თურქეთმა აჭარასა და, ყველაზე უფრო გვიან, მაჭახელაში მოიკიდა ფეხი (ჭიჭინაძე, 1915: 12, 20, 29-30), ალბათ, ამიტომაცაა, რომ აჭარელ მუჰაჯირთა სიმღერები ჯერ კიდევ 50 წლის წინ მრავალხმიანი იყო და მაჭახლური კულტურა დღემდე მრავალხმიანია. საინტერესოა, როგორღა დარჩა კლარჯეთი (კონკრეტულად მურღულის ხეობა, მისგან წასული მუჰაჯირების ჩათვლით) „მრავალხმიან კუნძულად“? მით უფრო, რომ კლარჯეთი მაღალმთიანი არ არის.

პერეთის ამბავი ცალკეა გამოსაყოფი. როგორც ჩანს ხშირი შემოსევების გამო, ჩვენ-

ებურთაგან ყველაზე მეტად ეს კუთხე დაზარალდა. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ საინგილოში, ძირითადად, საბავშვო და ბავშვთა მიერ სათქმელი ნიმუშებიღაა შემორჩენილი. ამგვარად, მთავარი გავლენა არა სასულიერო, არამედ საერო (სპარსულ-აზერბაიჯანულ) მუსიკას უნდა მოეხდინა, ვინაიდან, ჰერეთში ქართული საკრავებიც გაქრა და მათი ადგილი ჩრდილოეთ კავკასიიდან და სპარსეთ-აზერბაიჯანიდან გავრცელებულმა ინსტრუმენტებმა დაიკავა.

ამგვარად, კულტურათა შორის დიალოგმა ჩვენებურების მუსიკალური კულტურა მთლიანად მაინც ვერ შეცვალა.

საქართველოს მონაცემები კუთხეების მუსიკალური ფოლკლორი განხილულია ჩემს წინა ორი სიმპოზიუმის მოხსენებასა და ინგლისურენოვან წიგნში “Georgia. History. Culture. Ethnography. Volume II”.

გამოყენებული ლიტერატურა:

აკატი, აბდულა. (2015). „თურქეთის აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ინსტრუმენტული მრავალხმიანი ფოლკლორული მუსიკა“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. რედაქტორები: წურნუშია, რუსუდან, ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 363–376.

ბაქრაძე, დიმიტრი. (1987). *არქეოლოგიული მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ)*. ბათუმი: საბჭოთა აჭარა.

ბანაში, წათე. (1988). *ეთნო-რელიგიური პროცესები ჩრდილო-აღმოსავლეთ ანატოლიაში*. თბილისი: მეცნიერება.

ბოცვაძე, თეიმურაზი. (1968). *საქართველო-დაღესტნის ურთიერთობის ისტორიიდან*. თბილისი: მეცნიერება.

ბურჯაგვი (ასისტანტი), თემრაზ, ისაგვი (დათუნაშვილი), სულხან, ალიბეგოვი (მოურავიშვილი), ბადრი. (2013). *ინგილოდ წოდებულ ქართველთა ტრაგედია*. თბილისი: გამომცემლობა მითითებული არ არის.

ზუმბაძე, ნატალია, მათიაშვილი, ქეთევან. (2012). „კავკასიელ ხალხთა მრავალხმიანობა და მისი მიმართება ქართულთან“ (აუდიოალბომის – კავკასიელ ხალხთა მუსიკა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფონოარქივიდან – მიხედვით). ქართულ და ინგლისურ ენებზე. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. რედაქტორები: წურნუშია, რუსუდან, ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 133–154.

კრავიშვილი, გიორგი. (2015). „მრავალხმიანობა საზღვარგარეთ მცხოვრები ჩვენებურების მუსიკალურ ფოლკლორში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეშვიდე საერთაშორისო სიმპოზიუმის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი*. (რ. წურნუშია, ი. ჟორდანია, რედ.). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია გვ. 308–325.

კრავეიშვილი, გიორგი. (2018). „კლარჯული ხალხური მუსიკა და მისი პარალელები მესხურთან (გაერთხმანების გზა)“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მერვე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან, ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 346–351.

მაისურაძე, ნინო. (2015). *ქართული ტრადიციული მუსიკა და ეროვნული ცნობიერება. ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების ურთიერთმიმართება და მათი ერთობის პრობლემა*. თბილისი: ემ-პი-ჯი.

ნიკოლაძე, ქეთევან. (2003). „მრავალხმიანობის ტიპების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ვოკალურ და საკრავიერ მუსიკაში“. ქართულ და ინგლისურ ენებზე. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან, ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. გვ. 413–424.

პაპუაშვილი, თენგიზ. (1972). *ჭარ-ბელაქანი. ისტორიული ნარკვევი*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

ჟორდანია, იოსებ. (2016). *ხალხური მრავალხმიანობის გენეზისი ადამიანის ევოლუციის შუქზე*. თბილისი: ლოგოსი.

შავხელიშვილი, აბრაამ. (1980). *საქართველო-ჩეჩნეთ-ინგუშეთის ურთიერთობა XVI-XVIII სს-ში*. თბილისი: მეცნიერება.

შილაკაძე, მანანა. (2007). *ტრადიციული სამუსიკო დასაკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი*. თბილისი: კავკასიური სახლი.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1973). *ლაზური ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ჩასანერად ბათუმის რაიონის სოფლებში მივლინებული სამუსიკო-სამეცნიერო ექსპედიციის ხელმძღვანელის გრიგოლ ჩხიკვაძის მოხსენებითი ბარათი*. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში.

ჩოხარაძე, მალხაზ. (2015). *ხანძთა და ათორმეტ სავანეთა მხარის ძველი სალოცავები*. ბათუმი: ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

ციციშვილი, ნინო. (1988). *ქართულ-ბალკანური/სამხრეთ სლავური/მუსიკალურ-ეთნოგენეტიკური პარალელები*. სადიპლომო ნაშრომი ხელნაწერის უფლებით. ხელ. იოსებ ჟორდანია. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში, დ-30.

ჭიჭინაძე, ზაქარია. (1915). *ქართველების გამაჰმადიანება ანუ ქართველთა გათათრება*. თბილისი: არჩილ კერესელიძის სტამბა.

ხუციშვილი, ბართლომე. (1916). „საინგილო. მისი ახალი წარსული და ეხლანდელი მდგომარეობა“. *გაზეთი სახალხო ფურცელი*, №492, გვ. 3–5.

ჯანაშვილი, მოსე. (1910). საინგილო. თბილისი: ელექტრო-მბეჭ. ს. მ. ლოსაბერიძისა.

Аракчиев, Димитри. (1916). Грузинское народное музыкальное творчество. Москва: Оттиски из V т. Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии И.О. Л. Е. А и Э. при Московском университете.

აუდიომაგალითები

1. ლაზური სიმღერა გუდასტივრის თანხლებით (ფრაგმენტი). ბიროლ თოფალოლლუს დისკიდან "Lazeburi". CD1 №3.
2. შავშური სიმღერა „შუვაკეთე ნუზლარ“. ასრულებს გეგქან ეზჯან გუდასტივრზე. შავშათის რაიონის სოფელი Dutlu (ქართულად სვირევანი). ჩანერილია 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილის მიერ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების (ქხმშლ) არქივში.
3. დასაკრავი ტაოურ გუდასტივრზე (ფრაგმენტი). ასრულებს ბურჰან ჩაეუშ.
https://www.youtube.com/watch?v=LI0LKu_RvUM
4. მესხური საცეკვაო გუდასტივრზე. ჩანერილი 1961-62 წლებში ვალერიან მაღრაძის მიერ. ასრულებს იაკობ ოქრომელიძე ან მოსე ჯვარიძე. ინახება (ქხმშლ) არქივში.
5. სომხური დასაკრავი გუდასტივრზე (Parkapzuk). ფრაგმენტი 1938 წლის ფირფიტიდან. ასრულებს სოლომონ ბაღდასარიანი.
<https://www.youtube.com/watch?v=bKK3rcNEDUU>
6. აზერბაიჯანულენოვანი ინგილოური სიმღერა ტანბურის თანხლებით (ფრაგმენტი). ნაილე ექებეროვას ფილმიდან "Can Azerbaijan _ Zaqatala". 2014 წ., ასრულებს მეჰმეთ მეჰმედოვი.
7. დაღესტნური სიმღერა რაჟბადინზე ტანბურის თანხლებით (ფრაგმენტი).
<https://www.youtube.com/watch?v=6uPIPIwYSiM>
8. ბაზგირეთის სიმღერა შავშურ აკორდეონზე. ასრულებს ერენ თორუნ (გამეშიძე). შავშათის რაიონის სოფელი Maden (ქართულად ბაზგირეთი). ჩანერილია 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილის მიერ. ინახება ქხმშლ არქივში.
9. კლარჯული „დუზჰორონი“ აკორდეონზე. ასრულებს ქემალ ქესქინქურთ. ქალაქი ბურსა. ჩანერილია 1968 წელს პიტერ გოლდის მიერ. ინახება ინდიანას უნივერსიტეტის არქივში.
10. ლაზური სიმღერა „ავლასკანი ჯუნელი“ ქამანჩის თანხლებით. ასრულებს მურატ სერინ. ქალაქი არდაშენი. ჩანერილია 2014 წელს გიორგი კრავეიშვილისა და ნაზი მემიშიშის მიერ.
11. ინგილოური საცეკვაო 2 ნაღარასა და 2 ზურნაზე (ფრაგმენტი). სპარტაკ ბაჩალიაშვილის ქორნილი. ქალაქი კახი. 1999 წელი.

12. მესხური „ფერხული“ დოლ-ზურნაზე (ფრაგმენტი). ასრულებენ: პირველი ზურნა ივანიძე (სახელი უცნობია), მეორე ზურნა ვანო მელიქიძე, დაული ნიკო ჯინჭველაძე. ახალციხის რაიონის სოფელი მუსხი. ჩანერილი 1933 წელს შალვა მშველიძის მიერ. ჩანანერი შეტანილია გამოცემაში „ხმები წარსულიდან“ CD 6 №25.
13. ინგილოური საცეკვაო „თარაქაშა“ გარმონზე. ასრულებს თენგიზ მურადხანაშვილი. კახის რაიონის სოფელი Meşabaş (ქართულად ტყისთავი). ჩანერილია 2013 წელს გიორგი კრავეიშვილისა და მართა ტარტარაშვილის (თარხნიშვილი) მიერ. ინახება პირად და ქხმშლ არქივში.
14. კლარჯული სიმღერა „სოფლე რუმანაანა“ (ფრაგმენტი). ასრულებენ: აჰმედ დილბეროლი (ლამაზიშვილი) და ჰაირეთინ სერთოლი (სავარაუდოდ, ცერცვიძე/ცერცვაძე). გოლჯუკის რაიონის სოფელი Nüzhetiye (დოშამე/დოშემე). ჩანერილია 2017 წელს გიორგი კრავეიშვილის მიერ.
15. თურქულენოვანი ლაზური სიმღერა. 1997 წ., მუსტაფა სემინის ფილმიდან Arhavi Belgeseli. <https://www.youtube.com/watch?v=jRauDZA--jU>
16. მესხური „შავლეგო“. მღერიან ისიდორე ასპანიძე (დამწყები) და დიმიტრი ბერიძე (ბანი). ასპინძა. ჩანერილი ვალერიან მაღრაძის მიერ 1966 წელს. ინახება ქხმშლ არქივში.

GIORGI KRAVEISHVILI
(GEORGIA)

POLYPHONY IN FOLK MUSIC OF THE GEORGIANS FROM THE HISTORICAL PROVINCES OF GEORGIA AND THOSE EXILED IN 17TH -19TH CENTERIES

For Georgia, hard times started in XV-XVI centuries. Since then, occupation of Georgian lands has been active and continuous. Turkey occupied Ach'ara, Meskhети, Lazeti, Shavsheti, Tao, and Klarjeti; Persia and, later, Azerbaijan occupied Saingilo (Hereti). Occupation of the territories, extermination and forcible conversion to Islam of the population was accompanied by the process of deportation of Georgians to Iran and Turkey. From the 15th century, The Constantinople Patriarchy began the Hellenization of the Laz people from Trabzon and Giresun, referring to them as Pontic Greeks (Batsashi, 1988: 18-35, 43-44). In 1923 the latter resettled in Greece. The majority of Georgians from Hereti from XVIII century were first Lezghinized (Papuashvili, 1972: 36-38), and in XX century Azerbaijanized (Burjaev, and other, 2013: 7-18). In 1829 and 1878 a large part of historical territory was joined to Georgia by the Tsar Russia, though a huge wave of muhajiroba took place in 1829-30-s in Meskhети, and in 1870-80s Achara, Lazeti, and Klarjeti, Many Armenians settled in Meskhети after 1829. Muslim Georgians were banished from Georgia, and re-settled in the central provinces of Turkey by the Tsarist Russian rule. From 1724 the successors of Vakhtang, the King of Kartli settled in Russia, namely in Kizlyar and Mozdok regions. After the 1921 re-division of Georgian lands between Turkey and Azerbaijan, a larger part of Meskhети and Ach'ara and a small part of Lazeti remained within the borders of Georgia. Despite the fact that recordings of folk music in Meskhети were made only in the Georgian part of the region, we draw parallels with this region because of strong Turkish and Armenian influences.

Since instrumental music is more varied as compared to vocal, I will start my talk with this theme.

In this paper I am going to discuss the following instruments: Bagpipe (Shavsheti, Tao, Lazeti, Meskhети), accordion (Shavsheti, Klarjeti, Muhajiri Achara), Garmoni (Saingilo), Tanbur (Saingilo), nagara-zurna/davul-zurna (Saingilo, Meskhети) and kemenche (Lazeti). The Bagpipe is called Turkish "Tulum" in Turkish, "Guda" in Laz, "Chiboni" in Shavshetian, "Tiki" in the Tao dialect, and "Gudastviri", "Tikzari" and "Chimuni" in Meskhეთian.

I have detected three types of instrumental music: 1). Georgian; 2). partially Georgian and 3). non-Georgian. In partially Georgian music I mean a Georgian melody, which has a completely or partially non-Georgian accompaniment. Georgian nature of the songs and instrumental pieces from these formerly Georgian regions is defined via their comparison with common Georgian melodies (ex. 1) and hidden polyphony, which I will discuss below.

What is the reason, that among musical instruments used in folk music in alienated regions of Georgia, only the Bagpipe and Tanbur sound as "the most Georgian"? Maybe the reason is that among proper Georgian instruments, the Bagpipe is the only one, which is common among the Chveneburebi (audio ex. 1-3). This instrument doesn't sound Georgian because of Armenian influence in Meskhეთი (audio ex. 4-5). While tanbur is an instrument common among the peoples of the North Caucasus, in Saingilo (Hereti) mainly Azerbaijanized Georgians play it (audio ex. 6;

fig. 1). Instruments like the tanbur spread to North Caucasus from Georgia (Shilakadze, 2007: 244, 265). Its name in Dagestan is “Куяда” and “Тамур”/“Хабиб”. Dagestani samples are similar to Georgian polyphony (audio ex. 7) and Ingiloian – Georgian. Ethnomusicologists Natalia Zumbadze and Ketevan Matiashvili write about specific parallels between different parts of Georgian and North-Caucasian songs and instrumental pieces (Zumbadze Matiashvili, 2012:143-154). Noticeable in the North-Caucasus is the influence of not only Georgian music, but material culture and economics as well (Maisuradze, 2015: 244-245; Botsvadze, 1968, Shavkhelishvili, 1980).

Accordion it is not organic for Georgian country life and, was mostly introduced into these villages during last fifty years. Its melody is often Georgian but, in typical cadences are fragmented when it accompanies Georgian polyphony (audio ex.8-9).

Laz Kemenche melody is also Georgian, but because of parallel fourths it can't be perceived as part of Georgian polyphony (audio ex.10). Kemenche and Accordion are partially Georgian type. I will say nothing about nagara-zurna which was brought from Asia (Turkey and Iran, mainly). Even when a Georgian melody is played on nagara-zurna, due to the specific timbre of the zurna, it is perceived as non-Georgian (audio ex. 11-12), and the Ingiloian *garmoni* can be used for Georgian as well as not Georgian type of music (audio ex.13).

It is interesting that turning Laz, Shavshuri, and Tao songs monophonic had an impact on the number of *gudastviri* finger holes. About 40-50 years ago the number of finger holes of Shavshetian “Chiboni” or Tao’s “Tiki” was 1/5 or 3/5 and not 5/5. A comparison of the Pontic Greeks’ (Hellenized Laz) “Tsabouna”/“Tsampouna” (fig. 2) with the Laz “Guda” shows that the old Laz bagpipe too had 1/5 or 3/5 finger holes and not 5/5. Equal number of finger holes enhances monophonization of motifs, since it is rather difficult to technically attain domination of polyphony on such bagpipes. The polyphony is therefore fragmented. Ethnomusicologist and chiboni player Levan Veshapidze told me the same in 2017. The 4/5 chiboni, which I heard in the village Dasamobi of in the province of Shavshati is interesting in its way. It seems to be a transitional bagpipe from the 3/5 to the 5/5 ones. It is worth noting that one of the performers in Tao covered three finger holes with wax on one of the pipes of the bagpipe and performed on it (audio ex. 3).

Polyphonic songs are still sung by Ach’arans and Klarjetians who live in Turkey. Polyphony was also well-preserved among Georgians living in Russia, more specifically those in Kizlyar and Mozdok, as it is confirmed by the notations of Kartlian songs made by Dimitri Arakishvili in 1890 and 1904 (Аракчиев, 1916:116-117; 131-135).

When it comes to Klarjeti, songs in this region, like ones from Ac’ara s are di-phonic but because of parallel seconds, these songs are no longer perceived as an organic part of Georgian songs. Parallel seconds characterize not only the historical Klarjeti repertoire, but even songs of the descendants of 1910 muhajiris, who live 1000-1200 km away from historical Klarjeti (audio ex. 14). It confirms that even by 1910s songs of Klarjeti were characterized by parallel seconds.

Songs from Lazeti,¹ Shavsheti, Tao and Ingilo are monophonic today, but what was the situation like two centuries ago? As a result of analysis of old literature, it becomes evident that even in 1870-1910s Shavshetian and Laz polyphonic songs still existed (Chkhikvadze, 1973: 4-5; Bakradze, 1987: 58). Even more so, it is fixed that Laz songs were diaphonic and were performed with the accompaniment of a bourdon bass (Chkhikvadze, 1973: 4-5). Unfortunately, these are

¹ Here I do not mean Georgian part of Sarpi since their songs were polyphonized at the juncture of 1960-70s by non-Laz teachers of music.

only written records, and we have neither notations nor recordings of these songs. In 1951, Ethnomusicologist Grigol Chikhvadze and composer Nodar Mamisashvili heard the examples saturated with parallel fourths and fifths from the Laz people at the Patriarchy of Georgia (personal talk N. Mamisashvili, 2016). We have only one such recording made in Turkey (audio ex. 15). As for songs of Ingilo, after comparing birth dates of the local publicists Mose Janashvili (1855-1934) and Bartolome Khutsishvili (1860-1923) and their works (Khutsishvili, 1916: 4; Janashvili, 1910: 130) we can state that songs in Ingilo were already monophonic in as early as the 1860-70s. Several Meskhetian songs are characterized by parallel fourths and fifths (audio ex. 16). In my opinion, parallel seconds and fourths is the way of monophonization of Georgian folk music, as I have discussed in my previous papers (Kraveishvili, 2014).

It is thought that vocal polyphony is characterized by stability and remains unchanged as the strongest genetic code of musical tradition even when language, religion, and order of social life change (Zhordania, 2016: 90, 130). But it is as well admitted that polyphony gradually disappears worldwide (ibid: 114-115; 130). The reasons for the disappearance of polyphony in certain countries is known, ranging from natural disasters (earthquake), to wars, religious factors, and cultural politics of governments (ibid: 114).

At the same time, as ethnomusicologists Ioseb Zhordania and Ketevan Nikoladze note, everywhere where polyphonic wind instruments exist, songs are polyphonic by necessity. Even form of polyphony of wind instruments and vocal polyphony coincide with each other in such cultures (ibid: 124; Nikoladze, 2003: 421). Bagpipes, widespread in Shavsheti, Tao and Lazeti, is also a polyphonic wind instrument.

A question arises: besides the above-mentioned factors, what else makes us think that songs of regions of Georgia, without any exception, are polyphonic? – It is hidden polyphony and preserved names of voices.

Hidden polyphony is revealed as sounding and often stressing of the low seventh stage (audio ex. 2). But hidden polyphony is also revealed when we have an upward jump (audio ex.3). Here it is as if the singer sings two voices. Hidden polyphony is felt in particular when both of these components work together.

In Hereti and Klarjeti we encounter terms that reflect conversational, singing, and instrumental register of voices: “tsiplaank (tsitslaank) ma” – high voice; “shuala ma”, “igrev ma”, “kai ma” – middle voice; “ber ma”, “bam demi” – bass (Hereti). Low voice is “pure voice”, high voice – “thick voice” (Klarjeti). It seems strange that low voice is called “pure” and high voice – “thick”.

What is the main reason for losing polyphony in the folk music of the Chvneburebi? War? But in spite of wars many regions remained ethnically homogenous, and, to a certain degree, preserved the Georgian language as well. Therefore, ethnic diversity cannot be a general cause of losing polyphony. It is true that ethnic balance in Meskheta changed as result of first Turks and Turaqamas settling there and later, Armenians; thus this process had a negative impact on preserving vocal polyphony and degenerated instrumental music. But is it possible to extend the Meskheta example to other regions as well? Available materials prove that Georgians live in large parts of Turkish-speaking Klarjeti, Shavsheti and, with high probability, in Tao as well. Consequently, with the exception of Meskheta, ethnic variety has not been so evident among the population living in other parts of historic territory of Georgia.

What role did urbanization of the settlements play in losing polyphony? It is possible that some and not insignificant part of songs of Klarjeti and Ach'ara became monophonic as a result of

urbanization. This process can be blamed for weakening polyphony of Ach'arian songs in villages Hairie and Tupekhchigonaghli of the Inegol region, though, at the same time, Shavsheti and Tao villages remained far from the urbanization processes, and migration to large cities only started just 20-30 years ago.

Polyphony in the contemporary world is best of all preserved in the most isolated and difficult to reach places – in dense forests and on islands (Zhordania, 2016: 70-71, 130) – but these factors do not hold true in the case of folk music of the Chveneburebi. Such logic does not explain existence of polyphonic songs (in degraded form) in Klarjeti, when most Georgian-speaking villages in Tao and Shavsheti are located in higher mountains. Consequently, Tao, Shavsheti and mountainous parts of Lazeti are difficult to reach, but their songs are monophonic.

Maybe the introduction of radio and television into these regions facilitated the disappearance of polyphony? Electricity became available on the large part of the territory of historic Georgia only 30-40 years ago, and television was introduced 20-30 years ago. Elderly people say that there were not even radio broadcasts in their childhood. Thus, we cannot put blame for the disappearance of polyphony on these factors. Muslim religion should have made a serious impact on the music of Georgians living in Turkey because the process of forcible conversion of Georgians to Islam started in the sixteenth century: madrasas opened, priests were replaced by khojas, and thus muslim sacred music had the most effective mechanism for influencing Georgian polyphony.

Why is Georgian vocal polyphony present in Ach'ara? Ach'ara too was converted to Islam in the 19th century, though it is a fact that Turkey strengthened its positions in Ach'ara and Match'akhela later than in other regions (Tchitchinadze, 1915:12, 20, 29-30). Maybe that explains why 50 years ago songs of muhajirs from Ach'ara were polyphonic, and the singing culture of Matchakhela has been and continues to be polyphonic. It is interesting as well how Klarjeti (in particular the Murguli gorge and muhajirs from there) managed to remain a “polyphonic island”. And Klarjeti is not a mountainous region.

Hereti presents a quite different case to be discussed separately. It seems that because of frequent invasions, this region suffered more than other Georgian-inhabited ones. Perhaps it explains the fact that only children's songs are preserved in Saingilo. Thus, the principal influence was to be made not by religious, but by secular (Persian-Azeri) music, since even Georgian instruments disappeared in Hereti and have been replaced by instruments brought there from the North Caucasus and Persia-Azerbaijan.

Thus, we can say that intercultural dialogue did not completely change the culture of the Chveneburebi.

Musical folklore of alienated regions of Georgia is reviewed in my last two symposium papers and in the English-language book, *Georgia. History. Culture. Ethnography, Volume II*.

References

- Akat, Ablullah. (2015). “Instrumental Polyphonic Folk Music in the Eastern Black Sea Region of Turkey”. In: *Proceedings of the Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*. Editors: Tsursumia, Rusudan, Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire. P.p. 370–376.

- Arakchiev, Dmitri. (1916). *Georgian folk creation*. Moscow: Printouts from volume 5 of the Musical-Ethnographical Commission Materials I. O. L. E. A and E of the Moscow University. (In Russian).
- Bakradze, Dmitri. (1987). *Archaeological Travel in Guria and Achara (with Atlas)*. Batumi: Soviet Achara. (In Georgian).
- Batsashi, Tsate. (1988). *Ethno-religious processes in north-east Anatolia*. Tbilisi: Science. (In Georgian).
- Botsvadze, Teimuraz. (1968). *History of Georgia-Dagestan's relationship*. Tbilisi: Science. (In Georgian).
- Burjaev (Asistavishvili) Teimuraz, Isaev (Datonashvili) Sulkhan, Alibegov (Mouravishvili) Badri. (2013). *The Tragedy of the Georgians who are called Ingiloy*. Tbilisi: The publisher not indicated. (In Georgian).
- Chichinadze, Zakaria. (1915). *Muslimized Georgians. i.e. Tatarized Georgians*. Tbilisi: Archil Kereselidze's printshop. (In Georgian).
- Chkhikvadze, Grigol. (1973). Internal report of Grigol Chkhikvadze after on musical science field mission to Batumi district villages for recording the Laz musical pieces. Kept in custody of the Georgian Folk Musical Laboratory of the Tbilisi State Conservatoire. (In Georgian).
- Chokharadze, Malkhaz. (2015). *Khandzta and old sanctuaries of the Land of the twelve monasteries*. Batumi: Batumi Shota Rustavelis state university. (In Georgian).
- Janashvili, Mose. (1910). *Saingilo*. Tbilisi: M. Losaberidze's printshop (In Georgian).
- Jordania, Joseph. (2016). *The Genesis of Folk Polyphony in light of Human Evolution*. Tbilisi: Logosi. (In Georgian).
- Khutsishvili, Bartlome. (1916). "Saingilo. It's recent past and present situation". In: Newspaper *Sakhalkho Phurtseli (People's Paper)*, #492, 3–5. (In Georgian).
- Maisuradze, Nino. (2015). *Georgian traditional music and national awareness. Interrelation and unity problems of Georgian and the Norh Caucasian musical languages*. Tbilisi: Em-pi-ji. (In Georgian).
- Nikoladze, Ketevan. (2003). "On the Problem of Interrelationship between the Forms of Polyphony in Vocal and Instrumental Music". In: *Proceedings of the First International Symposium on Traditional Polyphony*. Editors: Tsurtsumia, Rusudan, Jordania, Joseph. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. 418–424. (In English).
- Papuashvili, Tengiz. (1972). *Char-Belakan. historical essence*. Tbilisi: Soviet Georgia. (In Georgian).
- Shavkhelishvili, Abram. (1980). *Georgia-Chechnya-Ingushetia's relationship in XVI-XVIII centuries*. Tbilisi: Science. (In Georgian).

Shilakadze, Manana. (2007). *Traditional musical instruments and Georgian – Northern Caucasian ethnocultural relationships*. Tbilisi: Caucasian Home. (In Georgian).

Tsitsishvili, Nino. (1988). *Georgian-Balkan/South Slavonic/ Musical-Ethnogenetic parallels*. A Diploma Thesis with a manuscript status. Thesis Supervisor. Joseph Jordania. Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire. Kept in custody of the Georgian Folk Musical Laboratory of the Tbilisi State Conservatoire, D-30. (In Georgian).

Zumbadze Natalia, Matiashvili Ketevan. (2012). “Caucasian peoples polyphony and its relation with Georgian polyphony” (according to the audio album – the music of the Caucasian peoples – from the phonogram archives of Tbilisi State Conservatoire). In: *Proceedings of the Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*. Editors: Tsurtsumia, Rusudan, Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. 143–154. (In English).

Audio examples

1. Lazetian song with accompany of bagpipe (fragment). By Birol Topaloglu’s disk Lazeburi, CD1 #3.
2. Shavshetian song Shuvakete Nuzlar. Plays Gevkan Ezjan in bagpipe. Şavşat district village Dutlu (in Georgian Svirevani). Recorded in 2014 by Giorgi Kraveishvili.
3. Taoian bagpipe (fragment). Plays Burhan Cavush. <https://www.youtube.com/watch?v=LI0LKu-RvUM>
4. Meskhetian Sacekvao of Bagpipe. Recorded in 1961-62 years by Valerian Magradze.
5. Armenian bagpipe (Parkapzuk). Fragment from 1938 plate. Plays Sogomon Bagdasarian. <https://www.youtube.com/watch?v=bKK3rcNEDUU>
6. Ingiloian song in Azerbaijanian language with accompany of Tanbur (fragment). From the film by Naile Ekberova „Can Azerbaijan – Zaqatala“ in 2014. Plays and sings Mehemet Mehemedov.
7. Dagestanian song about Rajbadin with Tanbur accompaniment (fragment). <https://www.youtube.com/watch?v=6uPIP1wYSiM>
8. Bazgireti’s song in Shavshatian accordion. Plays Eren Torun (in Georgian Gameshidze). Şavşat district village Maden (in Georgian Bazgireti). Recorded in 2014 by Giorgi Kraveishvili.
9. Klarjetian Duzhoron in Accordion. Plays Kemal Kesinkurt. City Bursa. Recorded in 1968 by Piter Gold.

10. Lazetian song “avlaskani juneli” with Kemane accompaniment. Plays and sings Murat Serin. City Ardeşen. Recorded in 2014 by Giorgi Kraveishvili and Nazi Memishishi.
11. Ingiloian sacekvao with 2 Nagara and 2 Zurna (fragment) from Spartak Bachaliashvili’s wedding. City Qax. 1999 year.
12. Meskhetian Perkhuli in Daul-Zurna (fragment). Plays: The first Zurna Ivanidze (name unknown), the second Zurna Vano Melikidze, in Daul Niko Jinwveladze. Akhaltsikhe district village Muskhi. Recorded in 1933 by Shalva Mshvelidze. Echoes from the past CD 6 #25.
13. Ingiloian sacekvao Tarakama in Garmoni. Plays Tengiz Muradkhanashvili. Qax district village Meşəbaş (in Georgian Tkistavi). Recorded in 2013 by Giorgi Kraveishvili and Marta Tartarashvili (Tarkhnishvili).
14. Klarjetian song Soyle Rumianayana (fragment). Sing: Ahmed Dilberogli (in Georgian Lamazishvili) and Hairetin Sertogli (in Georgian Presumably Tsertsvidze/Tsertsvadze. Gölcük district village Nüzhetiye (Doshame/Dosheme). Recorded in 2017 by Giorgi Kraveishvili.
15. Lazetian song in Turkish language. From the Mustapa Semin’s film “Arhavi Belgeseli”. In 1997 year. <https://www.youtube.com/watch?v=jRauDZA--jU>
16. Meskhetian Shavlego. Sing: Isidore Aspanidze (beginner) and Dimitri Beridze (bass). Aspindza. Recorded in 1966 by Valerian Magradze.

**თვისონგური, ისლანდიური ორხმიანი პოლიფონია:
თანამედროვე შემსრულებლობა (ეფუძნება 2018 წლის ივლისში
ჩატარებულ გამოკითხვასა და ინტერვიუსს)**

რას წარმოადგენს ისლანდიური პოლიფონია?

ისლანდიური *თვისონგური* (მხოლოდით რიცხვში *თვისონგური*), რომელიც, ასევე, ცნობილია, როგორც კვინტებში მღერა, არის სიმღერები ლიდურ კილოში ორი ხმისათვის. ისინი იმღერება პარალელური კვინტებით და გამოირჩევა ხმათა ხშირი გადაჯვარედინებით. ჩვეულებრივ, ერთი მომღერალი ასრულებს მთავარ მელოდიურ ხაზს, ხოლო მეორე – მის კონტრაპუნქტს. ამ კონტრაპუნქტს მომღერალი იწყებს მთავარი ხმის მელოდიური ხაზიდან კვინტით ქვევით, ან ზევით, პერიოდულად ინაცვლებს ორ პოზიციას შორის და, ზოგჯერ, ამ გადაადგილების დროს, მელოდიასთან ერთად წარმოქმნის გადიდებულ კვინტას. მოხსენებაში, რომელიც ეფუძნება 2018 წელს ისლანდიაში ჩატარებულ გამოკითხვასა და ინტერვიუებებს, წარმოგიდგენთ თვისონგურის სიმღერის ტრადიციას ისლანდიაში და ასახავს მის თანამედროვე შემსრულებლობას.

ზეპირ ტრადიციად გარდაქმნა

პოლიფონიური მღერის ხანგრძლივი ისტორიის გათვალისწინებით, სხვადასხვა პოლიფონიურ სასიმღერო სტილთან შედარებით, სავარაუდოდ, ისლანდიელები ორხმიან პოლიფონიას საკმაოდ გვიან გაეცნენ (Jordania, 2006: 78). ყველაზე ადრეული მრავალხმიანი სამუსიკო დამწერლობა ისლანდიაში თარიღდება მეთოთხმეტე საუკუნის დასაწყისით და ორხმიანი პოლიფონიის გადაცემა ძველებურად გაგრძელდა საკათედრო ტაძრებში, ლათინურ სკოლებში, სამრევლო ტაძრებში მე-18 საუკუნის შუა წლებამდე (Ingolfsson, 200: 7-24). ჩანს, რომ მხოლოდ მე-18 და მე-19 საუკუნეებში, ეპიდემიასა და მიწისძვრის შემდგომ შექმნილი რთული სიტუაციისა და სამუსიკო განათლების მიღებაზე ისლანდიელების შეზღუდული წვდომის გამო, პარალელური კვინტებით მღერის პრაქტიკა ხმათა გადაჯვარედინებით, გადავიდა მთლიანად ზეპირ ტრადიციაში. (Ingolfsson, 2003: 100-101). ამ მომენტიდან მომღერლებმა დაიწყეს უფრო უახლესი, საერო პოეზიის გამოყენება და მღერა ამ სტილში, ნოტაციის გამოყენების გარეშე (Ingolfsson, 2003: 148-152). ეს ზეპირი ტრადიცია ვერ ჩაითვლება პოლიფონიად, თავისი ზუსტი განსაზღვრებით, მაგრამ, როგორც ანრი ჰაიმირ ინგოლფსონი თავის 2003 წლის სადოქტორო დისერტაციაში წარმოადგენს, ეს გვიანი ფორმა ნამდვილად განვითარდა ადრეული შუასაუკუნეების *cantus planus binatim* პრაქტიკიდან და ამიტომ განხილული უნდა იყოს, როგორც პოლიფონიური ტექნიკა.

ბიარნი თორსტეინსონის წვლილი

ძნელია განისაზღვროს, რამდენად ფართოდ იყო გავრცელებული *თვისონგურის* მღერის ტრადიცია ისლანდიაში გვიან მეთვრამეტე და ადრეულ მეცხრამეტე საუკუნეებში, რადგან ზეპირი ტრადიციის პერიოდიდან *თვისონგურის* ჩანაწერების ერთადერთი წყარო ისლენსკ თიოდლოგის ისლანდიური ხალხური სიმღერების კრებულია. 1906-1909 წლებში პასტორმა, კომპოზიტორმა და ხალხური მუსიკის მოამაგემ – ბიარნი თორსტეინსონმა გამოაქვეყნა 1880-1905 წლებში შეგროვებული ხალხური სიმღერების ვრცელი კრებული (Thorsteinsson, title page). სიმღერების კოლექცია შთამბეჭდავად ყოვლისმომ-

ცველია, თუ გავითვალისწინებთ, რა რთული იყო მე-19 მე-20 საუკუნეების მიჯნის ისლანდიაში მგზავრობა და კომუნიკაცია.

მართალია, ისლენსკ თიოდლოგის *თვისონგურისადმი* მიძღვნილ ნაშრომში 42 ნიმუშია, მაგრამ, ამის მიუხედავად, იგი ვერ ასახავს სიმღერის საერთო ეროვნულ პრაქტიკას. სიმღერათა უმრავლესობა შეგროვებულია 1885-1886 წლებში ვეტნსდალურის რეგიონში, როცა თორნსტეინსონი თავისი მეგობრისა და საცოლის ოჯახთან ერთად კორნსაში, ვატსდალურში ცხოვრობდა (Ingolfsson, 2003: 159). მართალია, თორნსტეინსონმა თვისონგურის ტრანსკრიფციები მოგვიანებით სხვა წყაროდან მიიღო, მაგრამ საბოლოო ხელნაწერში მან შეიტანა იმგვარი შესწორება და დამატება, რომ ისინი შესაბამისობაში ყოფილიყო მკაცრი კვინტების პარალელიზმთან, რაც ტიპური იყო ვატნსდალური სტილისთვის (Ingolfsson, 2003: 165-6). ასე რომ, თვისონგურის სტილის თორნსტეინსონისეული ჩანაწერები წარმოადგენს უფრო მეტად რეგიონულ ტრადიციას, ვიდრე იმ პერიოდის საყოველთაოდ გავრცელებულ პრაქტიკას.

თვისონგური მე-20 საუკუნეში

ისლანდიური ხალხური პოლიფონიური მუსიკისადმი ისლანდიელების დამოკიდებულების განხილვისას, გასათვალისწინებელია თანამედროვე ისლანდიელების დამოკიდებულება, საზოგადოდ, ხალხური მუსიკის მიმართ. 2018 წელს, რამდენიმე თვის განმავლობაში, მოხალისედ ვიმუშავე თიოდლაგასეთურში, სიგლუფიორდურის ხალხური მუსიკის ცენტრში, ჩრდილოეთ ისლანდიაში. გაცემული ვიყავი, როდესაც ცენტრში მოსული მკვიდრი ისლანდიელები საუბრისას ძალიან იშვიათად ამჟღავნებდნენ ტრადიციის შესახებ ცოდნას, უმრავლესობამ მხოლოდ ყურმოკვრით იცოდა ისლანდიური ხალხური მუსიკისა და მელოდიების შესახებ. მართლაც, ჩემი დაკვირვებები ცენტრში არ იყო უჩვეულო, რადგან ისლანდიური მუსიკალური უნარებისა და შემოქმედების საკითხს, ისტორიულად, ყოველთვის თან ახლდა სირცხვილისა და უზერხულობის გრძნობა (Ingolfsson, 2003: 4).

მეოცე საუკუნემდე ისლანდიური მუსიკის შესახებ უცხოელებისა თუ თავად ისლანდიელების შემონახული დახასიათებები, კატეგორიულად ნეგატიურია. მაგალითად, გავლენიანი ფილოლოგი კორნად ფონ მაურერი წერდა, რომ ისლანდიელები არიან „სრულიად არამუსიკალურები“. მე-19 საუკუნის ორ გამოქვეყნებულ წყაროში თვისონგურის, სტილი მოხსენიებულია, როგორც „მოთქმა/ გოდება“ (Ingolfsson, 2003: 4 & 210). ბიარნი თორნსტეინსონი იმეორებს ამ ერთ კომენტარს თავისი კრებული ნინასიტყვაობაში: „ეს უფრო მეტია, ვიდრე მიმზიდველი საქმიანობა, გამოაქვეყნო მოხუცების წყეული თვისონგური-მოთქმა“ (Ingolfsson, 2003: 4). ეს კომენტარები წარმოადგენს ისლანდიური მუსიკალური დაბრკოლების ხანგრძლივი ისტორიის მხოლოდ ნიმუშს. რთულია თვალი გაადევნო ამ ისტორიული სირცხვილის გავლენას ისლანდიელების მუსიკალურ თვითშეფასებაზე, მაგრამ, როგორც თანამედროვე კვლევები გვიჩვენებს, ასეთი დამოკიდებულება გრძელდება და ეს გავლენას ახდენს ისლანდიელი მოქალაქეების მუსიკალურ თვითშეფასებაზე დღესაც.

კოლონიალური სირცხვილი

ძალები, რომლებიც მონაწილეობდნენ ისლანდიური მუსიკის შესახებ ნეგატიური აზრის შექმნაზე, შესაძლოა, იყოს იგივე, რომელთაც მოახდინეს ისლანდიური ფოლკლორული კულტურის შესახებ ცოდნის და ჩართულობის ლიმიტირება მთელს მოსახლეობაში. კიმბერლი კენედი, რომლის 2014 წლის დისერტაცია დაკავშირებულია გასაოცრად ლიმიტირებულ, ისლანდიური ფოლკლორული მუსიკის მიმართ გამოხატული აკადემიური ინტერესის საკითხთან, ნათელს ჰფენს ისლანდიელებზე დანიური პოლიტიკური და ეკონო-

მიკური კონტროლის გავლენას მათ მუსიკალურ თვითშეფასებაზე.

ისლანდია დანიის მმართველობის ქვეშ იყო 1397-1918 წლებში და, როგორც სახელმწიფოს, 1944 წლამდე დამოუკიდებლობა არ მიუღია (Cannady, 2014: 11). ამ ისტორიული იზოლაციის გამო, მისი ფართოდ ცნობილი შუასაუკუნეების ლიტერატურული საგებისა და თითქოსდა, უცვლელი ენის გამო, დანიასა და ნორვეგიაში ისლანდიას ალიკვამდნენ, როგორც ჩრდილოური წარსულის შემნახველ „წმინდა“ საცავს. ასეთი აღქმა ხშირად შეინიშნება კოლონიზატორულ-კოლონიზებულ ურთიერთობებში, სადაც კოლონიზატორი აკნინებს კოლონიზებულს, წარმოაჩენს რა მას, როგორც ისტორიულ არტეფაქტს (Cannady, 2014: 16). ასეთი მიდგომისადმი წინააღმდეგობის განევის შეუძლებლობა დამთრგუნველად მოქმედებდა ისლანდიური ხალხური მუსიკის პოპულარობასა და გავრცელებაზე, ვინაიდან ისლანდიური ზეპირი ხალხური მუსიკალური ტრადიცია ისტორიულად ვითარდებოდა იმ პერიოდში, რომელიც წაშლილია კოლონიზაციის ეპოქისა და შუასაუკუნეების პრივილეგიებზე ნარატივში.

თანამედროვე შემსრულებლობა

2018 წლის ივლისში ისლანდიაში ჩავატარე გამოკითხვა და ავიღე ინტერვიუ თვისონგურის 9 შემსრულებლისა და ერთი დირიჟორისგან. ამ მომენტისთვის ეს მუსიკოსები წარმოადგენდნენ ისლანდიაში თვისონგურის შემსრულებლების უმეტესობას. ათიდან მხოლოდ შვიდმა ადამიანმა, ვისთანაც მქონდა მიმოწერა და კომუნიკაცია, მითხრა, რომ ისინი დღესდღეობით რეგულარულად ასრულებენ თვისონგურს პუბლიკის წინაშე¹. თუმცა, ზოგიერთი მათი პარტნიორი ჩემთვის ინტერვიუებისათვის მიუწვდომელი იყო და ვვარაუდობ, რომ მათი რიცხვი მთლიანობაში უნდა იყოს ცხრა ან ცოტა მეტი. ხალხური მუსიკის საზოგადოება ისლანდიაში მცირერიცხოვანია და ჩემი გამოკითხვებიდან ვერავინ ასახელებდა თვისონგურის 10-ზე მეტ შესაძლო შემსრულებელს, თუმცა ერთმა რესპოდენტმა რეკიაივიკში ივარაუდა, რომ მათი რიცხვი შესაძლოა 25-ს აღწევდეს. იმის განისაზღვრას, თუ რამდენი ისლანდიელი ასრულებს თვისონგურს ინდივიდუალურად, უფრო ვრცელი გამოკითხვა დაჭირდებოდა. ათი გამოკითხულიდან მხოლოდ ექვსის აზრით შეიძლება თვისონგურს ცოცხალი ტრადიცია ვუწოდოთ. ყველამ, ერთის გარდა, ისწავლა თვისონგურის შესრულება ბიარნი თორსტენსონის ჩანაწერებიდან, ან იმ პირისგან, რომელიც ამ მუსიკას ისლენსკ თიოდლოგის ნაშრომიდან იცნობდა. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ოთხი რესპოდენტის მტკიცებით, მათი შესრულება გარკვეულად განსხვავდება თერსტენსონის ჩანაწერებისაგან, რადგან, როგორც ერთ-ერთმა მათგანმა აღნიშნა, „ყველა თავისი გემოვნების შესაბამისად მღერის“ (Kristfinsson 2018).

თვისონგურის შემსრულებლებთან ურთიერთობისას აღმოვაჩინე, რომ მომღერლების უმრავლესობას არ აქვს საშემსრულებლო ტრადიციაში საკუთარი ადგილის ადეკვატური აღქმა. ერთი დახელოვნებული მომღერალი აღნიშნავდა, რომ მის ხმას არ შეუძლია, გაუვარჯიშებელი მომღერლების მსგავსად, „ბუნებრივად“ იყუროს. მეორე მხრივ, მოუშაბდებელი მომღერლები აღნიშნავდნენ, რომ ისინი არ არიან საკმარისად პროფესიულად განსწავლულები, რომ კომპეტენტურად ისაუბრონ ტრადიციაზე. რესპოდენტები ხშირად გადააბარებდნენ ამ თემას სხვა შემსრულებელს, ან აკადემიური წრის

¹ აღსანიშნავია, რომ ხუთი წევრი ამ ექვსი ავთენტური შემსრულებლიდან ცხოვრობდა, ან რეგულარულად სტუმრობდა ფიალაბიგდის მუნიციპალიტეტს ჩრდილოეთ ისლანდიაში. სიგლუფიორდური, უმსხვილესი დასახლება მუნიციპალიტეტში, მასპინძლობს ყოველწლიურად ფილკლორული მუსიკის ფესტივალს და აქვს ფოლკლორული მუსიკის ცენტრი ბიარნი თორსტენსონის ყოფილ სახლში, რომლიც ზაფხულის თვეებში ღიაა. ტრადიციული მუსიკის ანსამბლი -Kvaedamannafelagid Rima, რომლის წევრებიც არიან ჩემი რესპოდენტები, რეგულარულად იკრიბება ოლაფსიორდურში, მუნიციპალიტეტის მეორე მნიშვნელოვან დასახლებაში.

წარმომადგენელს, ან ზოგჯერ, ჩემდა გასაოცრად – მე. ორი მონაწილის დაკვირვებით, ისლანდიელები საზოგადოდ იცნობენ ორ, ან სამ სიმღერას თეისონგურის ტრადიციიდან, როგორიცაა, მაგალითად, „Island Farsaelda Fron“ -“ფარსაელდა ფროლის კუნძული“ (აუდიომაგ.1). ამასთან, აღნიშნავენ რომ ისინი „არასწორად“ მღეროდნენ. ასე, რომ მათ კონტრაპუნქტულად უნდა შეეწყოთ ხმა ზემოდან და გაეგრძელებინათ ხმის აყოლა, მაგრამ ხმებს ურევდნენ ერთმანეთში, იმის ნაცვლად, რომ მიჰყოლოდნენ მთავარი ხმის მელოდიას. კერძოდ, ეს სიმღერა, რომელიც ისლანდიის მშვენიერ პეიზაჟს განადიდებს, ჩვეულებრივ, ჩართულია საგუნდო რეპერტუარში და ერთი რესპოდენტი, ისლანდიის უნივერსიტეტის გუნდის ქორმაისტერი, აღნიშნავდა, რომ ისინი უცხოეთში გამართულ კონცერტზე ამ სიმღერას მღერიან ყოველთვის დასაწყისში (Olafsson, July 21, 2018). ასევე, აღნიშნავენ, რომ საშუალო ასაკის ისლანდიელები არ უნდა იცნობდნენ ჯამში სამ თეისონგურზე მეტს, ამ სიმღერის ჩათვლით.

დასკვნა

ისლანდიაში კოლონიური კულტურისა და მუსიკის პეგემონიით გამოწვეული შინაგანი სირცხვილი ისლანდიური მუსიკალური ფოკლორის გამო, როგორც ჩანს, ზღუდავს ხალხის მზაობას, მისდიონ ტრადიციული სიმღერის პრაქტიკას გართობის ან კომერციული მიზნით. შემსრულებლები არჩევენ სიმღერებს, რომლებიც ასოცირდებიან ნაციონალურ გრძნობებთან, ან აკინებენ საკუთარ უნარებს ან აუთენტურობას, როდესაც თავის შესრულებაზე საუბრობენ. თეისონგურის შემსრულებელთა მცირე ნაწილი თანხმდება, რომ ეს არის ცოცხალი ტრადიცია, მაგრამ ჩანს, რომ აკლიათ გამბედაობა, მოახდინონ ინტეგრირება ამ სტილისა საკუთარ იდენტობასთან, ან პირად სიამაყესთან, საპირისპიროდ ეროვნული ან ისტორიული ტრადიციისა, რომლის მატერიალური გამოხატულებაც თორნსტეინსონის წიგნი. მხოლოდ ერთმა რესპოდენტმა ახსენა, რომ შექმნა ახალი ვოკალური კომპოზიცია თეისონგურის სტილში.

ახლო მომავალში გასათვალისწინებელია ინტერნეტის გავლენა თეისონგურისადმი ინტერესის გაძლიერებაზე, რამაც, შესაძლოა, თვითდაჯერებულობა შემატოს თეისონგურის შემსრულებლებს, მიუხედავად იმისა, რომ გამოკითხულთაგან მხოლოდ ერთმა შემსრულებელმა აღნიშნა ინტერნეტის გავლენა თეისონგურის ტრადიციის გადაცემაზე. ფოლკლორული მუსიკის ცენტრში თეისონგურის შესრულების ამსახველი ვიდეომასალა, რომელიც 2018 წლის 26 ივლისს გაეავრცელე სოციალურ ქსელში (შემსრულებელთა თანხმობით), პირველი ოთხი დღის განმავლობაში 4000-მა მომხმარებელმა ნახა. ეს „ლაივი“ გაზიარებული იყო ისლანდიელებისა და ასევე, უცხოელების მიერ (ვიდეომაგ. 1). ლინკი – “medieval Icelandic folk singing – tvsongur” – „შუასაუკუნეების ისლანდიური ხალხური სიმღერა – თეისონგური“ – ნახა ადამიანების უზარმაზარმა რაოდენობამ, რაც მეტყველებს, რომ, პოტენციურად, თეისონგურისადმი მნიშვნელოვანი ინტერესია, როგორც ისლანდიელებში, ისე მსოფლიო აუდიტორიაში.

თარგმნა თამარ ჩხეიძე

აუდიომაგალითი

1. Island Farsaelda Fron. ისლანდია. რამისლენსკ: ფოლკლორი და ფანტაზია. ისლანდია, 1996, ფიმუნდი.

ვიდეომაგალითი

1. “Medieval Icelandic Folk Singing – Tvisongur” (შუასაუკუნეების ისლანდიური ხალხური სიმღერა-თვოსონგური) გუსტავ დაინიელსონ და ორლუგორ კრისტფინსთან ერთად. გადაღებულია ავტორის მიერ, 2018.

DANICA BOYCE
(CANADA)

TVISONGUR, ICELAND'S TWO-PART POLYPHONY: CONTEMPORARY PERFORMANCE (BASED ON A JULY 2018 SURVEY AND INTERVIEWS)

What is Icelandic Polyphony?

Icelandic *tvisongvar* (singular *tvisongur*), also known as quint songs, are songs in the lydian mode for two voices, usually sung in parallel fifths, and distinguished by multiple voice-crossings. Typically, one of the two singers performs the main melodic line and the second singer performs the contrapuntal line; this counterpoint singer begins one fifth above or below the melodic line, and shifts periodically between the two positions, typically meeting the melodic line on the augmented fourth in the transition between. Based on surveys and interviews conducted in Iceland in July 2018, this paper will outline the history of *tvisongur* singing in Iceland, and reflect on its contemporary performance and presentation.

Transition to Oral Tradition

Compared to many traditional polyphonic singing styles, two-part polyphony was likely first learned by Icelanders quite late in the worldwide history of polyphonic singing (Jordania, 2006: 78). The earliest polyphonic musical notation in Iceland dates to the early fourteenth century, and two-part polyphony continued to be transmitted in Iceland variously in cathedrals, Latin schools, and parish churches into the mid-eighteenth century (Ingolfsson, 2003: 7-24). It appears that only in the eighteenth and nineteenth centuries, under conditions of hardship following a plague and an earthquake and when Icelanders had little access to musical education, did the practice of singing in parallel fifths with voice-crossing fully enter the oral tradition (Ingolfsson, 2003: 100-101). At this point singers began making use of more recent, secular poetry, and sang in this style without reference to musical notation (Ingolfsson, 2003: 148-152). This oral tradition may not be considered polyphonic by the strictest definition, but as Arni Heimir Ingolfsson has demonstrated in his 2003 PhD dissertation, this later form clearly evolved out of the early medieval *cantus planus binatim* practice, and thus merits consideration as an evolution of polyphonic technique.

Bjarni Thorsteinsson's Contribution

How widespread the practice of *tvisongur* singing was in Iceland in the late eighteenth and early nineteenth centuries is difficult to determine, since the main source of *tvisongur* transcriptions from the era of the oral tradition is a single section of a book called *Islensk Thjodlog* (Icelandic Folk Songs). In 1906-1909, Bjarni Thorsteinsson, a pastor, composer and folk music enthusiast, published this large assemblage of folk songs, which he collected between 1880 and 1905 (Thorsteinsson, title page). The collection is impressively comprehensive, considering the relative difficulty of travel and communication in Iceland at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

Although the *tvisongur* chapter of *Islensk Thjodlog* contains no fewer than forty-two *tvisongvar*, it cannot be said to represent a nation-wide singing practice. Most of these *tvisongur* songs were collected from the Vatnsdalur region, after Thorsteinsson lived with his friend's and fiancée's family

at Kornsa, Vatnsdalur, from 1885 to 1886 (Ingolfsson, 2003: 159). Though Thorsteinsson later received *tvisongur* transcriptions from another source, in the final manuscripts he adjusted several of these additions so that they corresponded to the rigid parallel-fifths typifying the Vatnsdalur style (Ingolfsson, 2003: 165-6). Therefore, Thorsteinsson's transcriptions of the *tvisongur* style may be more representative of regional tradition than a widespread practice at the time of collection and publication.

Tvisongur in the 20th Century

When examining contemporary Icelandic attitudes toward Icelandic folk polyphony, it may be helpful to consider contemporary Icelandic attitudes toward Icelandic folk music in general. For a month in July 2018, I volunteered at the Thjodlagasetur, or Folk Music Centre, in Siglufjörður, northern Iceland. I was surprised, when speaking to native Icelanders visiting the Centre, how rarely they expressed more than just a passing familiarity with Icelandic folk music or melodies. Indeed, my observations at the Centre were not unusual, as a general sense of shame or embarrassment surrounds the topic of Icelanders' musical skill throughout history (Ingolfsson, 2003: 4).

Prior to the twentieth century, many surviving descriptions of Icelandic music-making by both foreigners and Icelanders alike are emphatically negative. For example, in 1874, Konrad Von Maurer, a philologist of influence, reported that Icelanders are "completely unmusical," and two published mentions of *tvisongur* in the late nineteenth century describe the singing style as "wailing" (Ingolfsson, 2003: 4 & 210). Bjarni Thorsteinsson repeats one of these comments in his collection's preface: "[it] would be anything but a pretty enterprise, to publish the damned *tvisongur*-wailing of the old-timers" (Ingolfsson, 2003: 4). These comments provide only a sample of a long history of Icelandic musical embarrassment. The impact of this historical shame around music-making on Icelanders' musical self-concept is difficult to trace, but contemporary research suggests the flavour of such observations lingers on the Icelandic tongue, and continues to influence Icelandic citizens' musical self-concept today.

Colonial Shame

The forces which have contributed to a historically negative view of Icelandic folk music may be the same which limit knowledge of and participation in Icelandic folk culture in the general population now. Kimberly Cannady, whose 2014 dissertation addresses the surprisingly limited amount of academic attention paid to Icelandic folk music thus far, brings to light the influence particularly that extended Danish political and economic control of Iceland has had on Icelanders' musical self-concept over time. Iceland was under Danish rule from 1397 to 1918 and was not a free state until 1944 (Cannady, 2014: 11). Due to its isolation, its well-known medieval literary saga-writing past, and its ostensibly unchanging language, Iceland has been seen in Denmark and Norway as a storehouse of a preserved, "pure" nordic past. This perception typifies a dynamic often seen in colonizer/colonized relationships, where the colonizer disempowers the colonized by framing them as a historical artifact (Cannady, 2014: 16). The lack of agency perpetuated by this framing seems to have had a dampening effect on the popularity and transmission of Icelandic folk music culture, as Iceland's oral folk music tradition developed mostly during the historical period that is erased in the narrative privileging settlement-era and medieval Iceland over all other periods of Icelandic history.

Contemporary Performance

In July 2018, I conducted interviews and surveys of nine performers and one conductor of *tvisongur* in Iceland. At this point in my research, these musicians appear to me to represent the bulk of the active *tvisongur*-performing population in Iceland. Only seven of the ten people I spoke to or corresponded with told me they performed *tvisongur* regularly in public today. However, some of their partners were unavailable for interview or survey, and I would estimate the total number of singers who perform regularly in public in Iceland to be nine or more. The folk music community in Iceland is small, and nobody I surveyed was able to name any more than ten possible performers of *tvisongur*, though one interviewee located in Reykjavik suggested the number may be as high as twenty-five. Determining how many Icelanders practice *tvisongur* in private would take a much larger survey sample. Of the ten people surveyed, only six out of ten said they would call *tvisongur* a living tradition. All but one performer learned to sing *tvisongur* from the Bjarni Thorsteinsson transcriptions, or were taught to sing *tvisongur* by someone who had read the music in *Islensk Thjodlog*. That being said, four interviewees stated that their performance differs somewhat from the Thorsteinsson transcriptions, because, as one respondent put it, “everybody sings according to his own nose” (Kristfinnson, 2018).

Through my interactions with *tvisongur* performers I discovered that most singers expressed a sense of inadequacy about their own entitlement to the performance tradition. One classically trained singer commented that her voice cannot sound “natural” like untrained singers; she softens her voice too much, or emphasizes the first half of a diphthong vowel instead of the second. On the other hand, untrained singers reported that they felt they were not professional or expert enough to speak authoritatively about the tradition. Interviewees would often defer authority on the subject to someone else, usually another performer or academic, or even sometimes - to my surprise - to myself. Two interview participants observed that Icelanders in general tended to be familiar with two to three songs in the *tvisongur* tradition, such as “*Island Farsaelda Fron*” (audio ex. 1) but remarked that they usually they sang it “wrong.” That is, they would follow the counterpoint line upwards, and continue to follow whichever part moved upwards from there on, mixing the two parts instead of remaining tethered to the main melodic line. “*Island Farsaelda Fron*” in particular, which praises Iceland’s beautiful landscape, is commonly included in choral repertoires, and one interviewee reported that, as the choirmaster of the University of Iceland choir, they always sing it first in concerts performed abroad (Olafsson, July 21: 2018). Interviewees also reported that the average Icelander would not be familiar with more than three *tvisongvar* in total, including this song.

Conclusions

Considering the history of colonial cultural and musical domination in Iceland, it seems that internalized shame about Icelandic folk musical culture may be limiting people’s willingness either to practice the singing tradition for the sake of recreation, or to take it on as a trademark style. Performers tend to choose songs associated with nationalist feelings or to downplay their own knowledge or authenticity when speaking about their own performance. Though a slim margin of regular performers of *tvisongur* agree that it is a living tradition, they seem hesitant to integrate the singing style as an aspect of their identity or a point of personal pride, as opposed to an impersonal national or historical tradition, whose material representation is Thorsteinsson’s book. Only one interviewee mentioned having composed a new vocal work in *tvisongur* style.

In the near future it would be worth considering the impact of the internet as an amplifier of

interest in *tvisongur*, and perhaps, consequently, of confidence in *tvisongur* performers. Though only one of the performers interviewed reported they had observed any impact of the internet on *tvisongur* transmission, a video of a *tvisongur* performance at the Folk Music Centre I posted on social media on July 26 2018 (with performers' permission) received some 4,000 views in the first four days it was online, and was shared by Icelanders and foreigners alike (video ex. 1). The sheer number of people who clicked on this link (titled "medieval Icelandic folk singing - *tvisongur*") suggests that potential interest in *tvisongur* among Icelanders and a worldwide audience is considerable.

References

- Cannady, Kimberly D. (2014). History on their Shoulders: Music and Nation-Building in Iceland (Doctoral Dissertation). Retrieved from <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/25452>
- Ingolfsson, Arni Heimir. (2003). These are the Things You Never Forget: The Written and Oral Traditions of Icelandic *Tvisöngur* (Doctoral Dissertation).
- Jordania, Joseph. (2015). "A New Interdisciplinary Approach to the Study of the Origins of Traditional Polyphony" *Musicology* 18, 77-98.
- Kristfinnson, Orlygur. "Tvisongur Interview" July 21, 2018. Siglufjordur, Iceland.
- Thorsteinsson, Bjarni. (1906-1909). *Islensk Thjodlog*. Copenhagen: S. L. Moeller.

Audio example

1. Island Farsaelda Fron. Islandica. Rammíslensk: Folk and Fantasy. Iceland, 1996, Fimmund.

Video example

1. "Medieval Icelandic Folk Singing – Tvisongur" with Gustav Danielsson and Orlygur Kristfinnson. Filmed by author in 2018.

პოლიფონიური ტანდენციაზი ჰაურამანის ტრადიციულ სიმღერებში

ჰაურამანის სიაუჩამანე და სხვა უთანხლებო ტრადიციული სიმღერები შესავალი

ჰაურამანის მთიანი რეგიონი განთავსებულია, ნაწილობრივ, კერმანშაჰში და, ნაწილობრივ, ჰალაბჯაში, ირანული ქურთისტანისა და ერაყის ქურთისტანის საზღვრის ორივე მხარეს.

ჰაურამანის მაცხოვრებლები საუბრობენ, ძირითადად, ჰაურამიზე, ნაწილი კი – გორანის დიალექტზე (ქურთული ენის ჯგუფი). ჰაურამი განსხვავდება სორანისა და კურმანჯის, ორი ძირითადი ქურთული დიალექტისგან, თუმცა ჰაურამანში სორანზე მოსაუბრეებიც ცხოვრობენ. ამასთანავე, ბევრი ჰაურამიზე მოსაუბრე ცხოვრობს იმ არეალში, სადაც დომინანტი მოსახლეობა სორანზე მოსაუბრენი არიან.

ჰაურამანის ადგილმდებარეობისა და გარე სამყაროს ნაკლები გავლენის გამო, მისი ენა და კულტურა თითქმის არ იცვლება. ჰაურამანის ტრადიციული მუსიკა, ძირითადად, ვოკალურია. ინსტრუმენტებს იშვიათად იყენებენ. სიმღერის მეთოდს *სიაუჩამანე* ეწოდება და ძალიან ძველია.

არის თუ არა ჰაურამანის *სიაუჩამანე*დ წოდებული ტრადიციული სიმღერის მეთოდში ისეთი პოლიფონიური ელემენტები, რომლებიც ქმნიან ფენომენს, სადაც მონოფონია და პოლიფონია ერთმანეთს კვეთენ?

სიაუჩამანე ტრადიციულად სრულდება რესპონსორული მანერით, კითხვა-პასუხის ფორმით. სიმღერები შეისწავლება სმენით და ტრადიცია გადადის თაობიდან თაობაში. *სიაუჩამანე* შეიცავს ტრემოლოებს, მიკროტონებსა და ობერტონებს. ჰეტეროფონური შესაძლებლობები თავს იჩენს მაშინ, როცა ორი მომღერალი ერთსა და იმავე მელოდიას ასრულებს. არის თუ არა ეს სიმღერები უფრო მეტად პოლიფონიური, როცა მათ ანტიფონური მანერით ასრულებენ?

1. რა ხდება *სიაუჩამანეს* სიმღერისას, როცა ახალი ხმა შემოდის მაშინ, როდესაც ჯერ წინა ხმას არ დაუსრულებია სიმღერა? რა ხდება ჰაურამანის სხვა სასიმღერო ფორმებში, რომლებიც სრულდება ანტიფონურად ან ჯგუფურად, მინიმუმ ორი მომღერლის შესრულებით?

2. არის ეს გაუცნობიერებელი თუ გაცნობიერებული პროცესი, როცა მომღერლები დროდარო პარალელური ინტერვალებით მღერიან, მაშინ როცა სხვა მომღერალი აგრძელებს თავისი პარტიის მარტო სიმღერას? ან როცა დასასრულს ისინი ერთად მღერიან პარალელურ ინტერვალებში? ეს პარალელური სიმღერა გაცნობიერებული აქტივობაა თუ გაუცნობიერებელი?

წინამდებარე მოხსენების მიზანია ინტერესის გაღვივება ჰაურამანის *სიაუჩამანეს* და სხვა სიმღერების პოლიფონიის პოტენციური თუ დაფარული ტენდენციების შემდგომი კვლევის მიმართ.

რატომ ავირჩიე ეს თემა?

2012-2013 წლებში, როცა ვსწავლობდი თბილისში, ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის მიერ ორგანიზებულ „ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების“ საგანმანათლებლო პროგრამაზე, როგორც უცხოელი, შევეცადე შემედარებინა პონტოს ბერძნული და ქართული რიტუალური შობა აღმოსავლეთის კალენდარული სიმღერებისათვის. საკითხის შესწავლა გაფართოვდა და მოიცვა ირანული და ქურთული საზაფხულო და ზამთრის სარიტუალო სიმღერები, რომლებიც, როგორც მიაჩნიათ, ზოროასტრული პერიოდიდანაა შემორჩენილი.

კვლევის პროცესში ჩემი ყურადღება მიიპყრო ჰაურამანისა და კერმანშაჰის იმ სიმღერებმა, რომლებიც ძალიან ძველია და გააჩნიათ რელიგიური საფუძველი. ამ პროცესმა მეორე საკვლევ საკითხთან მიმიყვანა: მასალის მოსმენისას, შევნიშნე, რომ ჰაურამანის ზოგიერთ სიმღერაში პარალელურ ინტერვალებში მღერა გვხვდება.

კვლევის მეთოდები და წყაროები

ეს კვლევა ჩატარდა ჰაურამანის ტრადიციული მუსიკის საფუძველზე; *სიაუჩამანეს* შესახებ სტატიები არსებობს, აგრეთვე, ინგლისურად და ირანულად. YouTube-ს ვიდეო ლინკები და დისკები შეირჩა კონკრეტული კრიტერიუმის მიხედვით – ჩვენი მიზანი იყო შეგვეკრიბა ანტიფონურად შესასრულებელი სიმღერები. სიმღერათა ძირითადი ნაწილი ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე უნდა ყოფილიყო. თუმცა, ზოგიერთი მასალა, რომელიც არ აკმაყოფილებდა ამ კრიტერიუმს, მაინც გამოვიყენეთ შედარებისთვის.

ანტიფონურად შესასრულებელ სიმღერებთან ერთად, კრებულში, სოლოდ შესრულებული *სიაუჩამანე* და, ასევე, ჰაურამი ქადრი-სუფის სიმღერაც შევიდა; ეს განპირობებული იყო მათი ტრადიციული ხალხური ფესვებით. ამ კვლევის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო YouTube-ზე აღმოჩენილი მასალის შეკრება და თავმოყრა.

კაჟჰან ჰაურამი, ჰაურამანული წარმოშობის ახალგაზრდა ქალი, რომელიც 2016 წლიდან ფინეთში ცხოვრობს, დამეხმარა მასალის დახარისხებაში, რათა განმეასზღვრა, რომელი მასალა ეკუთვნოდა ჰაურამანის რეგიონს და რომელი მის სამეზობლოს (ქერმანშაჰ, ჰალაბი). ზოგჯერ YouTube-ის არხზე მითითებული სათაურები სწორი არ იყო.

მუჰამედ აშკან ნაზარი თავის სტატიამ „სიაუჩამანე, სახვითი ხელოვნება“, აღწერს ჰაურამანის უთანხლებო სიმღერებში ჰეტერეგონიულ ტენდენციებს. ნაზარის თანახმად, ხმების შეხამება შეიძლება განპირობებული იყოს თითოეული მომღერლის მიერ შესრულებული თავისუფალი ხმების დაშრეგებით (Nazari, 2016: 8).

„ტრადიციული პოლიფონიის მსოფლიო სტილში“ (ნიგნიდან „ვინ დასვა პირველი შეკითხვა“, 2006), იოსებ ჟორდანიას წერს პოლიფონიის განსხვავებულ ფორმებზე: პოლიფონიის ტიპები, სახელდობრ, „თანმხვედრი პოლიფონია“ და „პარალელური პოლიფონია“ გვხვდება, ნაწილობრივ მაინც, ჩემ მიერ მოსმენილ ჰაურამანის ზოგიერთ სიმღერაში. თანმხვედრ პოლიფონიაზე ჟორდანიას წერს: „იგი გვხვდება, როცა ორი გასხვავებული ხმა, ანტიფონური განვითარების ნაცვლად ერთმანეთს ედება, შრევედება. ეს ნიშნავს, რომ ახალი ხმა შემოდის მაშინ, როცა წინას ჯერ არ დაუსრულებია. მკაცრად რომ ვთქვათ, დაშრეგებითი პოლიფონია არ არის ჩვეულებრივი კომპოზიციური პრინციპი“. პარალელური პოლიფონიის შესახებ ჟორდანიას წერს: „პარალელური პოლიფონია ეფუძნება ხმების პარალელურ მოძრაობას და, თავის მხრივ, შეიძლება დაიყოს პოლიფონიის ორ ქვე-ტიპად. ის დახასიათებული და აღწერილია მარიუს შნაიდერის მიერ“ (Jordania, 2006: 4, 9).

ჰაურამანის ადგილმდებარეობა

ჰაურამანი (იგივე Hūrāmān) (ქურთულად: Hewraman هه‌رامان) ანუ **Örāmān** (ირანულად: ارومان) ანუ **Avroman**) განთავსებულია ქურთისტანისა და კერმანშაჰის პროვინციებში დასავლეთ ირანისა და ჩრდილო-აღმოსავლეთ ერაყის ქურთისტანის რეგიონში (სურ. 1). ირანში მისი ქალაქებია – პავეჰი და მარიუანი, ხოლო ერაყში – ქალაქი ჰალაბჯა. ჰაურამანში ბევრი წყარო და მდინარეა, რომლებიც ჩაედინებიან მდინარე შირვანში. კუჰე ოურამანს აქვს რამდენიმე, 2000 მეტრამდე, მწვერვალი, ყველაზე მაღალია კუჰე ტაკტი – 2 985 მ. იგი შირვანის სამხრეთით გრძელდება კუჰე საჰოთი, რომელიც აღწევს 3 223მ.

ჰაურამანის ტოპონიმისა და ეტიმოლოგიის შესახებ სხვადასხვა თეორია არსებობს. ძველი რელიგია გავრცელებული იყო ჰაურამანის მთელს რეგიონში. ის არის ძველი, ზოროასტრიული წარმოშობის წმინდა ადგილების სამკვიდრო. ზოგიერთ მეცნიერს სჯერა, რომ სახელი ჰაურამანი ან კურამანი მძლავრად არის დაკავშირებული ძველ ზოროასტრიულ რელიგიასთან და აცხადებენ, რომ სახელი წარმოიშვა ჰაურამანის ან აჰურა მაზდას სახელიდან. სხვა თეორია ამტკიცებს, რომ აჰურამანი ან აჰურა მაზდა ღმერთის სახელია ავესტების ძველ ინდო-ირანულ ენაში. ერთი თეორიის მიხედვით, „ჰური“ მომდინარეობს აჰურიდან, რაც ნიშნავდა ცეცხლს, ხოლო ამანი კი თავშესაფარს. ორივე ერთად ნიშნავდა „ცეცხლის სამყოფელს“.

ჰაურამანის რეგიონში მრავალი ადგილია, რომლებიც ზოროასტრელთა პილიგრიმობის ისტორიას შეიცავს ისლამამდე. ჰაურამანის ზოგიერთ ადგილას ჯერ კიდევ იმართება პილიგრიმთა სანახაობები **ქადი სუფისა და იარსანელი ქურთებისთვის**, რომელთაც შეინარჩუნეს ზოროასტრიული ფესვების მქონე ტრადიციები. ეს სუფიური რელიგიური უმცირესობანი შეიძლება შეგვხვდეს კერმანშაჰში, **იარსანში** ან ალ-ე ჰაქში და ერაყში, სადაც მათ **კაკისის** უწოდებენ.

სიაუჩამანე და სხვა ვოკალური ფორმები ერთზე მეტი ადამიანის შესრულებით

ჰაურამანის მუსიკა სრულდება ტრადიციულად ინსტრუმენტების გარეშე, თუ არ ჩავთვლით გამონაკლისებს, რომლებსაც ასრულებენ შემშალ ფლეიტის და დაფ-დასარტყამის თანხლებით (თუმცა დღეს, ჰაურამანელებმა, რომლებიც ასრულებენ მუსიკას საჯაროდ, დაიწყეს ინსტრუმენტების გამოყენება, მიუხედავად იმისა, რომ ეს არ არის მათი კულტურისთვის დამახასიათებელი).

სიაუჩამანე (سیاه چای ha ჰაურამანიულზე) არის სიმღერის მეთოდი, რომელიც ძალიან ძველია და წარმოადგენს ზოროასტრიულ რელიგიურ სიმღერას. ზოგიერთი თეორიის თანახმად, სიაუჩამანე ნიშნავს „შავ თვალებს“ ქურთულად, ვინაიდან *siyah* ნიშნავს „შავს“ და *chemane* „თვალს“, მაგრამ არსებობს სიაუჩამანეს გამარტების სხვა წყაროებიც. ერთ-ერთი ამბობს, რომ სიაუჩამანე შეიძლება დაკავშირებული იყოს შავ ჩალმასთან ან დოლბანდთან, რომელსაც ჰაურამის მამაკაცები იყენებდნენ ხოლმე. სიაუჩამანე ტრადიციულად სრულდება კითხვა-პასუხის სტილში, თუმცა ზოგჯერ მარტოც ასრულებენ ხოლმე (აუდიომაგ. 1, 2). მეტწილად მას ასრულებს სოლისტი, რაც მისი ხმის ტემბრის ფერის შეცვლას იწვევს, განსაკუთრებით კი, იმ მომენტში, როცა, წესით, სხვა ხმა უნდა შეერთებოდა (იმ შემთხვევაში, თუკი ორნი შესრულებდნენ) (Ahmadi & Ardalan, 2013: 6). სიაუჩამანეს მახასიათებელია გრძელი ტრემოლოები (მანამ, სანამ მომღერალს სუნთქვა ეყოფა), მელოდია სამი ნოტის გარშემო ტრიალებს. როცა სიაუჩამანე მაღლიდან იწყება მას **ბარზაკერს** უწოდებენ (بارز چار, **barzačr**) (მაგ. 2).

“Barz” ნიშნავს მაღალს ან ხმამაღალს და “cher” თქმას ან სიმღერას. სიტყვის ერთი განმარტება შეიძლება იყოს „ხმამაღლა სიმღერა“ ან „ხმამაღლა საუბარი“. სიაუჩამანეს ამ სახეობისთვის მნიშვნელოვანია, რომ სიტყვა “Layil” ისმოდა. სიაუჩამანეს სხვა სახეობა არის სიაუჩამანეს სიაჩამანე დარ-ეი (**siachamane dar-ei**, داړه). ეს სახეობა არ იყ-

ნებს სიტყვა “Layil”-ს. სხვა ამ ორ ტიპს შორის გასხვავება ისიც არის, რომ **ზორსაკერი** სრულდება მაღალ რეგისტრში, დარეი – დაბალში (Ahmadi & Ardalan, 2014: 6). ზოგიერთი შემსრულებელი ვოკალურ ფორმას სიტყვა “Layil”-ს გარეშე არ მიიჩნევს *სიაუჩამანედ* (Nazari, 2016: 7).

აჰმადი და არდალანი თავიანთ სტატიაში „ჰაურამანის მუსიკა“ ინტერვალთა მოძრაობას შემდეგნაირად აღწერენ (სპარსულიდან ინგლისური თარგმანი): *საუჩამანეში* ინტერვალთა მოძრაობა ხდება ძირითადად 2-3 ფუნდამენტური „ბგერის“ (ნოტის) გარშემო, წარმოდგენილი დიდი და პატარა სეკუნდითა და პატარა ტერციით. ამას გარდა, ისმის სხვა ჟღერადობაც, რომელიც გამოთქმება ღრმად ყელისმიერად „ჰ“ მარცვალზე ამოხვნეშასავით, რაც ყოველთვის მითითებული არ არის და, ფაქტობრივად, წარმოადგენს მომღერლის ვოკალური დიაპაზონის ყველაზე დაბალ ნოტს და ასრულებს პედლის ფუნქციას. მაგრამ მისი მნიშვნელოვანი თვისებაა ცვალებადობა შესრულების დროს, რაც გულისხმობს სხვადასხვა დროით მონაკვეთში სიხშირეების რაოდენობის განსხვავებულობას.

აჰმადისა და არდალანის თანახმად, ინტერვალთა ზომა ვერ არის მითითებული, რადგან სხვადასხვა მომღერალთან ეს ინტერვალები იცვლება. ეს არის ამ ტიპის მუსიკის თავისებურება, რომ ჰქონდეს გარკვეული ვიბრაცია და სპონტანური სიხშირეები. არ გვხვდება სიხშირეების მითითება და ნოტის სიხშირე იცვლება მცირეოდენი მოცულობით შეუჩერებლად. ეს უკავშირდება ტექნიკას, რომელსაც ვუწოდებთ ვიბრატოს, ან ტრემოლოს. *სიაუჩამანეს მეტრი* თავისუფალია და პირდაპირ უკავშირდება პოემას. სხვა ფორმებში მეტრი მარტივია: ორი და ოთხი, ან შერეული: ხუთი, შვიდი და ათი; გვხვდება კომბინირებულიც: ექვსი, ცხრა და თორმეტი. ყველა მათგანი გამოიყენება ცეკვაში, მეჩეთებში და კაჰნქაჰში (სუფიების შეხვედრის ადგილი, რომელიც განკუთვნილია სუფიების სწავლის, შეკრებისა და სუფიების მასწავლებლის თანდასწრებით ლოცვისთვის). ამის მიზეზი ის არის, რომ მათ თანხლებას უწევს ცეკვა და გავლენას ახდენს მათზე, ან პირიქით (Ahmad & Ardalan 2013: 9).

პატარა ტერციის გამოყენება დამახასიათებელია ჰაურამანის სხვადასხვა ვოკალური ფორმებისათვის (Nazari, 2016: 6). პატარა ტერციის მნიშვნელობა ირანული მუსიკის თეორიაში მდგომარეობს იმაში, რომ იგი შესულია რადიფის სისტემაში¹, როგორც „გუშე“ სახელწოდებით „დელამინი“² (Ardalan & Ahmad, 2013: 9). *seykhana* (سایخانه) ან *tasavof* შედგება რელიგიური პოემებისგან.

ჰაურამანის ერთ-ერთ ტრადიციული სიმღერაა **ჩაპლე** (چاپلی).. იგი არის რიტმულად სწრაფი მელოდია 2/4 ტემპში. **ჩაპლეს** თან ახლავს ტაში, რაც კმაყოფილებას გამოხატავს (აუდიომაგ. 3). **ჩაპლე** ნიშნავს ტაშისკვრას. „ნიმ ჩაპლე“ კი ნიშნავს „ნახევრად“ **ჩაპლეს** და ახასიათებს შედარებით ნელი რიტმის სიმღერებს. ეს ბედნიერების გამომხატველია. **ჩაპლე** ხშირად იმღერება ანტიფონურად.

სხვა ტიპები ტრადიციული ჰაურამანის სიმღერებისა არის **ვორდუ ბაზმი** (wordu bazm, واژه‌بزم), **გარიანი** (garyan, گاریان). **ვორდუ ბაზმი** არის რიტმული და მელოდირი სიმღერის ტიპი შედარებით ნელი რიტმით (აუდიომაგ. 4). იგი ამზადებს ხალხს ფიზიკურად და

¹ რადიფი (Persian: رادیفی ნიშნავს წესრიგს) ეწოდება 200–300 პიესას, რომელთაც იმასხოვრებენ და შეადგენენ კომპოზიციისა და იმპროვიზაციის ბაზას დასტგიაჰისათვის. 12 დასტგიაჰი წარმოადგენს ირანული პროფესიული მუსიკის კილოურ საფუძველს.

² გუშე (Gushe گاشه) ირანულიპროფესიული მუსიკის ტრადიციაა, რომელიც შეიცავს 12 კილოს, რომლებსაც დასტგეაჰი ეწოდება. თითოეული დასტგეაჰი შეიცავს მელოდისა, რომელსაც გუშეჰი ქვია; შესაძლებელია გააკეთო მოდულაცია ერთი მელოდიიდან მეორეში (Ardalan 2012:10).

მენტალურად ცეკვისთვის (ჰალპარკე ქურთულად). სიმღერის ამ რიტმულ ტიპში შემშალის მსგავსი ინსტრუმენტი გამოიყენება. **გარიანი** წარმოადგენს სადღესასწაულო ცეკვას (ჩაპლეს მსგავსად). მისი ზომაა 7/8, რაც სიმძიმეს მატებს **გარიანის** ცეკვას. ჩქარი რიტმის მქონე ქურთული ცეკვები, ჩვეულებრივ, იწყება **გარიანით**. რიტმულ სიმღერებს თანხლებას უწევს დაფი, შემშალ ფლეიტები ან სიმღერები (Ardalan & Ahmad, 2013: 9). სიტყვა **გარიანი** ნიშნავს სიარულს (აუდიომაგ. 5).

ოსმან ჰაურამი (**კემნაი**) არის *სიაუჩამანეს* და ჰაურამანის ტრადიციულ სიმღერების ჩვენი დროის ყველაზე მნიშვნელოვანი შემსრულებელი. მან აღიარება მოიპოვა 1965 წელს, როცა შედგა მისი დებიუტი კერმანშაჰის რადიოში, სადაც შეასრულა ჰაურამის სიმღერები. მას ისინი რადიოში ჰქონდა ჩანერილი, ასევე, ასრულებდა ტრადიციულ ჰაურამის სიმღერებს ირანისა და ერაყის ქურთისტანის სხვადასხვა ქალაქში. მან შეწყვიტა სიმღერა 1980 წელს ხმის იოგებთან დაკავშირებული პრობლემების გამო, თუმცა კვლავ გვხვდება ზოგიერთ თანამედროვე რემიქსულ მუსიკალურ ვიდეოში.

ჩანანერებში, კომპაქტდისკებზე და YOUTUBE ვიდეოზე არსებული პოლიფონიური ელემენტები

ანტიფონურ მანერაში შესრულებული *სიაუჩამანეს* უმრავლესობაში ხმების დაშრეების ფენომენი სახეზეა: ახალი ხმა იწყებს მაშინ, როცა წინას ჯერ არ დაუსრულებია. ხშირად ანტიფონურად შესასრულებელ სიმღერებში, ძალიან პატარა მონაკვეთში, გვხვდება უნისონში სიმღერა კილოს შეცვლის წინ ან სიმღერის დასასრულისკენ. მაგალითების უმრავლესობა ოდნავ ჰეტეროფონულია, რაც გამოწვეულია არასინქრონული ტრემოლოებით. ანტიფონურად შესასრულებელი სიმღერების ერთი მეექვსედი იყენებს პარალელურ ინტერვალებზე სიმღერას (სეკუნდებში, კვარტებში, კვინტებსა და სექსტებში) (ვიდეომაგ. 1, 2). ზოგიერთ შესრულებაში, შემშალ-ფლეიტა „ეპაექრებოდა“ მომღერალს, მაგრამ გარკვეული დროის მანძილზე უკრავდა სიმღერის პარალელურად და ქმნიდა პარალელურ ინტერვალს მომღერალთან (ვიდეომაგ. 3).

ნაზარის თანახმად, სხვადასხვა ინტერვალის დაფენა, არის შემსრულებელთა მხრიდან გაუაზრებელი აქტი და ხშირად ამას მსმენელი ვერც კი აღიქვამს. ინტერვალის შეიძლება აღქმულ იქნას, როგორც ერთი ხმა. ინტერვალები შეიძლება განსხვავებული იყოს ყოველ ჯერზე, მაგრამ ეს მსმენელებში უსიამოვნო შეგრძელებს არ იწვევს (Nazari, 2016: 8).

დასკვნა

თუ სავალდებულო არ არის, რომ სიმღერა ერთ გარკვეულ კილოში იყოს, მაშინ უფრო მეტი შესაძლებლობაა, შეიცვალოს კილო ან მოდულირდეს სიმღერის შუაში. ინტერვალებთან მიმართებითაც ვხვდებით ანალოგიურს: ინტერვალთა გამოყენება იცვლება მომღერლიდან მომღერლამდე – *სიაუჩამანესში* არ არსებობს ფიქსირებული სიხშირე, ნოტების სიხშირე მუდმივად იცვლება მცირე ხარისხით. ორი ადამიანის მიერ ერთი და იმავე მელოდიის უნისონში სიმღერისას, ისინი, ყველაზე ცოტა, ან რაღაც ვარიაციებს მღერიან, ან ქმნიან ვიბრაციას, რადგან სიმღერები სმენითაა ნასწავლი, ხოლო კილო არ არის მითითებული. დარწმუნებული ვარ, რომ ტრადიციული ჰაურამანის სიმღერა, განსაკუთრებით, ანტიფონური შესრულებით, ხელს უწყობს სპონტანური, გაუაზრებელი პოლიფონიური პროცესის გაგებას.

დისკები და კასეტები, რომლებიც საფუძვლად დაედო კვლევას

Epic Music (Kordestan) 2007 Music Center of Hozeh Honari, (Cd) Iran.

Mirror and Song - Cassette 23: Music from Kermanshah & Hawraman (Oraman), 1994. From the collection of 28 cassettes of regional and religious music of Iran published in Iran, recorded in 1994.

Mirror and Song 27: Music of the Qashqai (Fars) & from Hawraman (Kurdistan), 1994. From the collection of 28 cassettes of regional and religious music of Iran published in Iran, recorded in 1994.

ინტერნეტწყაროები

Encyclopedia Iranica.

<http://www.iranicaonline.org/> [27.2.2019]

Wikipedia, free encyclopedia: https://fa.wikipedia.org/wiki/یَارسَن_کُرد.

Homa, Ava 2016: “Yarsan Kurds celebrate Mehregan festival”.

<http://www.kurdistan24.net/en/news/f6fdd73c-83ce-4e81-a67d-b31871a514a3/Yarsan-Kurds-celebrate-Mehregan-festival> [27.2.2019]

Rezgar Hawrami and Nahida Fatahi perform songs “Fata kule”, in a program of Roj-tv, published 10.5.2007.

<https://www.youtube.com/watch?v=aXRxDCMBclQ>

Osman and Jamil perform siawchaman around 1970-80's published 4.5.2015.

https://www.youtube.com/watch?v=MzD_zsclvKw?v=UuTGpKJb6WM&t=423s

Group of Hawrami men are performing chapple with Shemshal-flute, in Hawraman Iran published 16.5.2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=Cinn0sCyD4Q&feature=youtu.be>

აუდიომაგალითები

1. სიაუჩამანე (შემოკლებული) შესრულებული მოჰამედ საფის ქემნაეს მიერ, ჩანერილი 1994 წელს ქარმანშაში, კასეტიდან (შემოკლებული) სარკე და 27 სიმღერა: ქაშქაის (სპარსული) მუსიკა და მუსიკა ჰაურამანიდან (ქურთისტანი). ირანის რეგიონალური და რელიგიური მუსიკის. 28 კასეტიანი კოლექცია ჩანერილია 1994 წელს.

2. სიაუჩამანე ანტიფონური შესრულებით, ოსმან ჰაურამის (ქემნაიე) და საბაჰ ჰაურამის მიერ. ჩანერილი 1980-იან წლებში (ინფორმაცია სრული არ არის, რადგან ვიდეო გადაღებულია მოყვარულის მიერ). ვიდეო ინახება ეთნომუსიკოლოგ მოჰამედ აშკან ნაზარის არქივში. მადლობას ვუხდი ნაზარის ვიდეოს გამოყენებისა და mp3-დ კონვერტირების უფლებისათვის.

3. ჩაპლე „ჰაურე“. ასრულებს ხაბათ ბესარანი. ჩანერილია კირკონუმიში, ფინეთი, 2019 წ..
4. უარდებაზმაზიზერზა, დანერილი ფარიზ ჰაურამის მიერ. ტექსტი: მირზა შაფი პაუეი. შემსრულებელი ფარიზჰაურამი. ჩანერილი 2019 წელს გეტებორგში, შვედეთი.
5. ჩარიან/ბაზმგელაი. ტრადიციული სიმღერა ჰაურამანის სიყვარულზე. ჩანერილი 2019 წელს გეტებორგში, შვედეთი.

ვიდეომაგალითები

1. ფათა ქულე. ასრულებენ რეზგარ ჰაურამი და ნაჰიდა ფატაჰი. Roj-tv-is სატელევიზიო რეპორტაჟში გამოქვეყნებული 10.5. 2007.
<https://www.youtube.com/watch?v=aXRxDCMBclQ>
2. სიაუჩამანე. ასრულებენ ოსმან და ჯამილი. 1970-80-იანი წლების ჩანაწერი. გამოქვეყნებულია 4.5.2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=MzD-zsclvKw?v=UuTGpKJb6WM&t=423s>
3. ჰაურამანელ მამაკაცთა ჯგუფი ასრულებს ჩაპლეს შევშალ-ფლეიტით. ჰაურამანი, ირანი. ჩამოქვეყნებულია 16.5.2011,
<https://youtu.be/Cinn0sCyD4Q>

POLYPHONIC TENDENCES IN THE TRADITIONAL
SONGS OF HAWRAMAN*Siawchamaneh* and other traditional unaccompanied traditional songs of Hawraman**Introduction**

The mountainous region of Hawraman locates within the provinces of Kermanshah and Kurdistan in western Iran and in Iraq within the Iraq's Kurdistan region.

The inhabitants of Hawraman speak Hawrami, which belongs to the Kurdish language group. Hawrami is different from the two biggest Kurdish dialects, Sorani and Kurmanji. However, there are Sorani speakers living in Hawraman, and many Hawramis are living in areas where Sorani-speakers make up the dominant part of the population.

Because of the location of Hawraman and minimal impact from the outside world, the language and culture of Hawraman is believed to have remained almost unchanged. The traditional music of Hawraman is predominantly vocal. The use of instruments is rare. A singing method called *siawchamaneh* is considered to be very old in its origins.

Does the traditional singing method of Hawraman called *siawchamaneh* suggest elements of polyphony, thus also providing a great example of the phenomenon when the line between monophony and polyphony is crossed?

Siawchamaneh is traditionally performed in a call-and-response manner, in the form of question and answer. The songs of Hawraman are learned by ear, and the tradition has been passed on from generation to generation. *Siawchamaneh* include tremulants and frequencies that produce microtones as well as overtones. The heterophonic possibility is very likely when two singers are singing the same melody. Are these song forms carrying even more polyphonic tendencies and possibilities when performed in antiphonal manner?

1. What happens when in a singing ritual of *siawchamaneh*, **one part comes in while the previous has not yet finished?** What about the other singing forms of Hawraman performed antiphonally or as a group by at least two singers?

2. **Is it unconscious or intentional**, when the singers sometimes are sing in parallel intervals for a while, before continuing their own part alone? Or when in the end they sing together in parallel intervals? Is this parallel singing a conscious action or a coincidence?

The aim of this paper is to awaken interest for further research of the potential or hidden polyphonic tendencies in *siawchamaneh*, and other traditional songs of Hawraman

Why This Topic for the Paper was Chosen?

It was in 2012–2013 when I was studying in Tbilisi, in an educational program called “Georgian Folk Music Art” for foreigners, organized by the international research center of traditional polyphony, I made an attempt to write a paper comparing Pontic Greek and Georgian ritual Christmas and Easter calendar songs. The investigation extended to include comparisons with some of the spring and winter rituals of Persians and Kurds, that are believed to have remained from the

Zoroastrian period. During the process of the investigation focused on the songs of Hawraman and some of the vocal forms in Kermanshah, we believed that they were partly religious in their origins. This research led to another investigation: when listening to the material, I noticed that some of the songs of Hawraman had moments of parallel harmony.

Methods and Sources Used for Investigation

This paper was written based on the investigation undertaken based on the existing articles and research on the traditional music of Hawraman; *siawchamaneh* and *houreh*, as well as other related articles, both in English and Persian.

The YouTube video links, c-cassettes and CDs included were chosen based on the criteria that they have traditional singing from Hawraman.

When collecting material, the target was to collect mostly songs that were performed antiphonally. One selection criteria was that most songs would have to be without instruments.

Among the antiphonally performed songs *siawchamaneh* performed as solo were included as well. The music chosen for the investigation was mostly secular, but there were also some songs of the Hawrami qadri-sufis included, since the music was vocal and similar to the traditional folk songs. An important part of the investigation was the collection of performances found on Youtube. Almost all of the performances or singing rituals on YouTube were recorded live.

Kazhan Hawrami, a young woman with roots from Hawraman living in Finland since 2016 helped with collecting the material in order to be able to distinguish the music belonging to Hawraman and those having some resemblance to it, but belonging to neighbouring regions (Kermanshah, Halabja). Sometimes, the titles of the songs of YouTube videos were misleading.

Mohammad Ashkan Nazari describes the tendencies and manifestations of heterophony in the unaccompanied songs of Hawraman as a result of the absence of instrumental accompaniment in his article, “*Siawchamaneh, the fine art*” According to Nazari, the confluence of the voices might also be a result of free voice range representation of each singer (Nazari, 2016: 8).

In “*World Styles of Traditional Polyphony*” (from his 2006 book *Who Asked the First Question*) Joseph Jordania writes about different forms of polyphony.

I started to wonder whether types of polyphony referred to as ‘overlapping polyphony’ and ‘parallel polyphony’ seemed to manifest, at least partly, in the antiphonal songs of Hawraman I had heard. About Overlapping polyphony Jordania writes that it “takes place when two different parts, instead of following of each other in antiphon, start overlapping. This means that the new part comes in while the previous has not yet finished its turn. Strictly speaking, overlapping polyphony is not ordinary compositionally principle” (Jordania, 2006: 29). About parallel polyphony Jordania writes that “Parallel polyphony is based on parallel movements of parts and can be divided further into at least two subtypes” (Jordania, 2006: 25).

Location of Hawraman

Hawrāmān (also Hūrāmān) (Kurdish: Hewraman هه‌وارمه) or **Ōrāmān** (Persian: ارم اروا) or **Avroman** is located in the provinces of Kurdistan and Kermanshah in Western Iran and North-Eastern Iraq within Iraq’s Kurdistan Region (fig. 1).

In Iran, the region includes the cities of Paveh and Mariwan, and in Iraq – Halabja. Hawraman has many springs and rivers; their waters mainly flow into the Sirwan River. The Kūh-e Owramān range has several peaks of over 2,000 metres, the highest being Kūh-e Taḳt, which is 2,985 me-

tres. It is continued south of the Sīrvān by the Kūh-e Šāhō, which rises to 3,223 metres. The main products of Hawraman are various orchard fruits, walnuts, gall-apples (for tanning), and terebinth mastic. There are different theories for etymology of the toponym Hawraman. Ancient religions are practised throughout Hawraman, and the region is home to the ancient holy places of the Zoroastrian faith. Some scholars believe that the name *Hawraman* or *Huraman* has strong connections to the ancient Zoroastrian religion, and claim that the name may have originated from *Ahuraman* or *ahura Mazda*. One other theory is that the toponym comes from the word *Ahuraman* or *Ahura Mazda* which is the name of God in the ancient indo-iranian language of Avesta. One theory is that “Hur” comes from Ahur which means fire, while “aman” means shelter. Together those two words form “Fire shelter”.

In the Hawraman region, there are many areas that are believed to have been pilgrimage sites for Zoroastrians before the onset of Islam. Some places in Hawraman still function as pilgrimage sites for qadri sufis and yarsani kurds. The **qadri sufis of Hawraman and yarsani** have maintained several traditions and festivals that are believed to have Zoroastrian origins. The sufi religious minority found in Kermanshah is that of **yarsans** or Al-e Haqq, but in Iraq they are known as **kakais**. Both **qadri sufis** and yarsans have annual festivals that carry elements that are believed to date back to the era of zoroastrianism.

***Siawchamaneh* and Other Vocal Forms of Hawraman that are Performed by More than One Person**

The music of Hawraman is performed traditionally without instruments with the exception of shemshal flute and daf-drum (However nowadays Hawramis that perform music publicly have started to use also instruments that are not traditionally part of their musical culture).

Siawchamaneh (نام چ وایس in *Hawrami*) is a singing method that is believed to be originally very old and to have also functioned as religious chant of the Zoroastrian religion. According to some theories, *Siawchamaneh* means “dark eyes” in Kurdish since *siyah* means ‘black’ and *chemaneh* ‘eyes’, but there is more than one opinion about the source of the name *siawchamaneh*. *Siawchamaneh* is traditionally sung in the form of question and answer. Anyhow, *siawchamaneh* can be sung alone too (audio ex. 1, 2). In many cases the singer, when singing alone, may change the colour of his voice when it is about to come to the point that another one would respond in case there would be two singers (Ahmadi & Ardalan, 2013: 6). Characteristic for *siawchamaneh* is that it has long tremulants (as long the singer can keep the breath). The melody of *siawchamaneh* revolves around three notes. When *siawchamaneh* is sung, it is called **barzačr** (رچ مزرب).

“Barz” means high or loud, and “cher” means to say or sing. One interpretation of the words could, in this case, be “singing out loud” or “talking out loud”. For this type of *siawchamaneh* it is important that the word or expression, “Layil”, has to be heard in it. The other type of *siawchamaneh* is *siawchamaneh dar-ei* (ی ا و رد). This type of *siawchamaneh* does not use the word “layil” that is used in **barzačr**. Another difference between the two types is that *barzačr* is performed in higher range, but *darei* is lower (Ahmadi & Ardalan, 2013: 6). Some of the singers do not consider a vocal form to be *siawchamaneh* in when there is no the word “layil” (Nazari 2016, 7). Ahmadi and Ardalan explain the following about the movement of intervals in their article “Hawraman music” (translated from persian in english): the main movement of intervals in *siawchamaneh* is performed around two or three fundamental “sounds” (notes) presenting minor and major second and minor third. Apart of those fundamental sounds, an another “sound” is heard which is “pronounced” deep

from the base of throat, and usually is with the “H” syllable, like sighing, which is always not fixed and in fact is likely the lowest note of singer vocal range as a pedal note. But its important feature is being fluid (changeable) during performance, meaning that in a period of time quantity of frequencies are within a specific limitation which is different in another time period.

According to Ahmadi and Ardalan, fixed measurements of the intervals can't be made, because these intervals are subject to change depending on the singer.

There is not any fixed frequency in *siawchamaneh*, and the frequency of the note changes continually in small increments. This is related to the aesthetics, or in other words, the technique of this music, that we can also liken to vibrato. The **meter** of *siawchamaneh* is free and is related directly to the verses. In other forms meters are simple: two and four; mixed: five, seven, and ten; compound: six, nine, and twelve. All of those meters are used in dances. The reason is that they both accompany the dances and are influenced by them, and vice versa (Ahmad & Ardalan, 2013: 7).

The use of the minor third interval is generally encountered in different vocal forms of Hawraman (Nazari, 2016: 6). The significance of the minor third in Iranian music theory is seen in the fact that it's included in the *radif*¹ system of traditional Persian music as “gushe” called “*delman*”² (Ardalan & Ahmad, 2013: 9). *Seykhana* (سەنخەنە) or *tasavof* consist of religious poems.

One of the traditional songs of Hawraman is *Chaple* (چاپ). *Chaple*. Chaples are melodies that are fast in rhythm with a tempo of 2/4. Chaple is accompanied with clapping, which is an expression of joy (audio ex. 3). Chaple means handclapping. “Nim chaple”, which means “half” chaple is for songs with slower rhythm. Chaple is often sung in turns antiphonally.

Other types of traditional Hawrami songs performed by more than one singer are **wordu bazm**, (مەزەدەر) and **Garyan** (نایەرگ). **Wordu bazm** refers to a short or little song, which is a rhythmic and melodic song type, with a relatively slow rhythm (audio ex. 4). It is meant to prepare people in a physical and mental way, in order that they may be ready to dance (*halparke* in Kurdish) on both the physical and mental level. In this rhythmic type of song some instruments, like *shemshal* are sometimes used. **Garyan** is another type of festival dance (as chaple). It has the tempo of 7/8 making Garyan a dance with heavy rhythm. The Kurdish dances with faster rhythms usually start with a garyan. The rhythmic songs are accompanied with *daf*, *shemshal* flute, or songs (Ahmad & Ardalan, 2013: 7) The word *Garyan* means walking (audio ex. 5).

Osman Hawrami (Kemnaei) is considered to be the most influential character of our time, in terms of performing and preserving the *siawchamaneh* and other traditional songs of Hawraman. He received fame in 1965 when he released his debut on Kermanshah radio, introducing the Hawrami songs he had recorded on the radio. He started to perform traditional Hawrami songs in various cities, such as Sanandaj, Saqez, Kirkuk, Iraq and Halabja. He stopped singing in 1980's because of problems with his vocal cords, but he can be seen in some remixed contemporary music videos.

¹ Radif *(Persian: رادیف, meaning order) is a body of music consisting of 200 to 300 pieces that are memorized and then become the basis of composition and improvisation which makes up 12 *dastgāhs*. <https://www.britannica.com/art/dastgah> last access 09.08.2019.

² Gushe (گوشه) is short piece, emphasizing different parts of the scale and various tonal relationships. A recognizable musical character is established for each performance <https://www.britannica.com/art/dastgah> last access 09.08.2019.

Polyphonic Elements seen in Youtube Videos and CDs

In most of the songs carried out in an antiphonal manner, the phenomenon of overlapping is manifested: the new part comes in while the previous has not yet finished. Often in antiphonally performed songs, a unison can be sung for a while before switching turns, as well as sometimes in the end. Most of the examples had a slight heterophony caused by non-synchronic tremolos. One sixth of the Hawraman songs performed in antiphonal way had sustained singing in parallel harmony (in seconds, thirds fourths, fifths, sixths (video ex. 1, 2). In some performances, shemshal-flute was alternating with the singer, but part of the time playing simultaneously with the singing, in parallel harmony (video ex. 3).

According to Nazari, the confluence in different intervals is an unconscious act from the performers' side, and is sometimes not recognized by the audience either. The interval may be considered as one voice. The intervals may be different each time, but don't seem to cause any unpleasant feelings in the audience (Nazari, 2016: 8).

Conclusions

When it's not obligatory that the song start or stay in a certain key, there are more possibilities to change the key or modulate in the middle of the song. The same occurs also in terms of the intervals, as they are subject to change depending on the singer, and there is not any fixed frequency in *Siawchamane*. The frequency of the notes changes continually in small increments. In case two people are singing the same melody in unison, it's very likely that they sing at least partly some variation or create vibrations in different places, since the songs are learned by ear with fixed key signature. I believe, that the traditional song of Hawraman, especially when performed antiphonally, does provide some special keys for understanding the spontaneous and even unconscious polyphonic process.

References

- Ardalan, Afshin. (2012). "Persian Music Meets West." Bachelor's thesis. Lahti: Faculty of Music, Lahti University of Applied Sciences.
- Nazari, Ashkan Mohammad. (2016). ابیژ امرنه منچهایس (*Siawchamane* Fine Arts), Tehran: Art University of Tehran.
- Nazari, Ashkan Mohammad. (2016). یعقطنم یقیسوم رد نوزوم یزاوآ یاهه نوگ زا یکی یسررب مزبدر. ناماروه (wordubazm, review of one of the varieties in the music of Hawraman region) , Tehran: Art University of Tehran.
- Ardalan, Hamid Reza & Ahmadi, Mehdi. (2013). ناماروه یقیسوم ("Hawraman Music"). In: *Journal of Drama, Arts and Music of the Tehran*. Vol. 4. Issue 7 (translated parts in this paper: Afshin Ardalan and Meri-Sofia Lakopoulos).
- Izady, Mehrdad. (1992). *The Kurds: A Concise History And Fact Book*. New York: Taylor & Francis.
- Jordania, Joseph. (2006). "The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language." In: *Who Asked The First Question?* Tbilisi: Logos.
- Jordania, Joseph. (2012). *Georgian Traditional Polyphony in Comparative Studies: History and Perspectives*. Tbilisi.

CDs and cassettes

Epic Music (Kordestan), 2007. Music Center of Hozeh Honari, (CD) Iran.

Mirror and Song, 1994. Cassette 23: Music from Kermanshah & Hawraman (Oraman), From the collection of 28 cassettes of regional and religious music of Iran published in Iran, recorded in 1994.

Mirror and Song 27, 1994. Music of the Qashqai (Fars) & from Hawraman (Kurdistan), From the collection of 28 cassettes of regional and religious music of Iran published in Iran, recorded in 1994.

Online sources

Encyclopedia Iranica.

<http://www.iranicaonline.org/> (accessed 27.2.2019).

Wikipedia, free encyclopedia <https://fa.wikipedia.org/wiki/یَمَرارو-مَنامشع>

Homa, Ava. (2016). “Yarsan Kurds celebrate Mehregan festival.”

<http://www.kurdistan24.net/en/news/f6fdd73c-83ce-4e81-a67d-b31871a514a3/Yarsan-Kurds-celebrate-Mehregan-festival> (accessed 27.2.2019).

Rezgar Hawrami and Nahida Fatahi perform songs “Fata kule”, in a program of Roj-tv (published 10.5.2007).

<https://www.youtube.com/watch?v=aXRxDCMBclQ>

Osman and Jamil perform siawchamaneh around 1970-80's (published 4.5.2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=MzD-zsclvKw?v=UuTGpKJb6WM&t=423s>

Group of Hawrami men are performing chapple with Shemshal-flute, in Hawraman Iran (published 16.5.2011).

<https://www.youtube.com/watch?v=Cinn0sCyD4Q&feature=youtu.be>

Audio examples

1. Siachchamaneh (shortened) performed by Mohamed Safikh Kemnaei, recorded in 1994 in Kermanshah, from the tape (shortened), *Mirror and Song 27: Music of the Qashqai (Fars) & from Hawraman (Kurdistan)*, 1994 From the collection of 28 cassettes of regional and religious music of Iran published in Iran, recorded in 1994.
2. Siawchamaneh performed antiphonally by Osman Harwami (Kemnaei) and Sabah Hawrami, recorded around 1980's (part of the information is missing due to the fact that the video is taken by amateur-filmer). Video is in the position of ethnomusicologist Mohammad Ashkan Nazari. Nazari gave me the permission to use the video and convert it to mp3.
3. Chapple “Haure” performed by Khabat Besarani recorded in Kirkkonummi Finland in 2019
4. Wardebazm Aziz erza, composed by Farzin Hawrami, lyrics: Mirzah Shafi Paweyi, recorded in 2019

in Gotheburg performed by Farzin hawrami, recoderded 2019 in Gothenburg, Sweden

5. Garyan/bazm gelay ,trad. song about once love towards Hawraman,recorded in 2019 Gothenburg, Sweden

Video examples

1. Rezgar Hawrami and Nahida Fatahi perform songs “ Fata kule”,in program of Roj-tv , published 10.5.2007,
<https://www.youtube.com/watch?v=aXRxDCMBclQ>
2. Osman and Jamil perform siawchaman around 1970-80's published 4.5.2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=MzD-zsclvKw?v=UuTGpKJb6WM&t=423s>
3. Group of Hawrami men are performing chaple with Shemshal-flute, in Hawraman Iran published 16.5.2011,
<https://youtu.be/Cinn0sCyD4Q>

მაგალითი 1. ჰაურამან, ფოტო: AlGraChe (Alessandro Longhi), Flickr, IMG-1031 – AlGraChe – Flickr

Figure 1. Hawraman, Photo: AlGraChe (Alessandro Longhi), Flickr, IMG-1031 – AlGraChe – Flickr



დამუშავებული და საავტორო სიმღერების შესახებ

საბჭოურ პერიოდში უამრავი სიმღერა შეიქმნა. მათი უმეტესობა პარტიას, ბელადებს და საკოლმეურნეო თემატიკას ეძღვნებოდა. ამ სიმღერების ავტორები, ძირითადად, ცნობილი ლოტბარები იყვნენ. მიუხედავად ამისა, ავტორთა ვინაობას საგანგებო ყურადღება არ ექცეოდა. მოხსენების მიზანია ტერმინების – „დამუშავებული“ და „საავტორო“ – საგანგებო შესწავლა, რაზეც, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში აქამდე საგანგებო ყურადღება არ გამახვილებულა. კვლევის ფარგლებში შევეხები საავტორო სიმღერების განვითარების ისტორიასაც და შევეცდები ვუპასუხო კითხვას: რა განსხვავებაა ამ ორ ტერმინს შორის?

საავტორო სიმღერებს თავისი განვითარების ისტორია აქვს. კვლევის ამ ეტაპზე მასში ქრონოლოგიურად სამი ეტაპი გამოვყავი: „ძველი“ და „ახალი“ საავტორო ნიმუშები და „თანამედროვე“ საავტორო სიმღერები. „ძველი“ საავტორო სიმღერები მოიცავს XIX საუკუნის ბოლოდან XX საუკუნის 60-იან წლებამდე შექმნილ ნიმუშებს. ამ პერიოდის ლოტბართა უმეტესობას სპეციალური მუსიკალური განათლება არ ჰქონდათ მიღებული და მათი ქმნილებებიც, ძირითადად, ხალხური ფესვებიდან იყო ამოზრდილი (აუდიომაგ. 1).

„ახალი“ საავტორო ნიმუშები შექმნილია XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საუკუნის ბოლომდე. ამ პერიოდის ლოტბართა უმეტესობას სპეციალური მუსიკალური განათლება ჰქონდათ მიღებული, შესაბამისად, მათ ნაწარმოებებშიც, ხალხური კანონზომიერებებიდან მეტი გადახვევაა (აუდიომაგ. 2).

„თანამედროვე“ საავტორო სიმღერებზე მივიჩნევ ფოლკლორულ მოტივებზე შექმნილ პოსტსაბჭოური ეპოქის შემსრულებელთა საესტრადო ტიპის სიმღერებს. ასეთებია ტრიო „მანდილის“, ჯგუფ „ბანის“, დავით კენჭიაშვილის, მარიამ ელიეშვილისა და სხვათა შემოქმედება (აუდიომაგ. 3).

ამგვარი ნიმუშები მკველართა ინტერესის საგანი არა ერთხელ გამხდარა. მსგავსი ტიპის ნიმუშები ინტერნეტსივრცეში ფოლკლორის სახელით ვრცელდება. თამაზ გაბისონია ამ პლასტის სიმღერებს პარაფოლკლორს უწოდებს (გაბისონია, 2015), მალხაზ რაზმაძე – მოდერნიზებულ ფოლკლორს (რაზმაძე, 2016-2017), თეონა ლომსაძე კი ამგვარ ნიმუშებს – ტრანსფორმირებულ ფოლკლორად მოიხსენიებს (ლომსაძე, 2015). ჩემი აზრით, თანამედროვე ეტაპზე აუცილებელია „ხალხური მუსიკის“ დეფინიციის მქონე ნიმუშთა მკაფიოდ განსაზღვრა. მნიშვნელოვანია გაიმიჯნოს, თუ რას ვუწოდებთ „ხალხურს“ და რას – „საავტოროს“. ეს ორი ტერმინი ჩემთვის ერთმანეთის საპირისპიროა.

საავტორო სიმღერებს საბჭოური პერიოდის მკვლევართაგან საგანგებო ყურადღება მიაქცია ვლადიმერ ახოზაძემ. მის პირად არქივში, რომელიც თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ინახება, მოცემულია ცხრილი, სადაც ე.წ. დამუშავებული და საავტორო სიმღერები ერთმანეთისგან გამიჯნულია.

ცხრილი ტრადიციული მუსიკის ნიმუშების ერთგვარი კლასიფიკაციის მცდელობაა. იგი სამ გრაფას მოიცავს. პირველ გრაფაში მოცემულია სიმღერის დასახელება, მეორეში – ავტორი, ხოლო ბოლო გრაფა შენიშნავს ეკუთვნის. ცხრილში სულ 136 სიმღერა და საგალობელია გაერთიანებული. უმეტესობა მათგანი ხალხურია, ხოლო 33 – საავტორო. ავტორის გრაფაში ხშირად აღნიშნულია ხალხური; საავტორო ნიმუშების შემთხვევაში – ავტორის გვარი, ხოლო თუკი სიმღერა არა საავტორო, არამედ დამუშავებულია,

მითითებულია დამუშავებული. საინტერესოა, რომ დამუშავებულ სიმღერებში, ძირითადად, ტრადიციული ნიმუშებია, ხოლო საავტოროები – საბჭოური თემატიკის სიმღერებს აერთიანებს. ვფიქრობ, ყველაზე მნიშვნელოვანი შენიშვნის გრაფაა. აქ სიმღერების კუთხური მიკუთვნებულობაა მითითებული. უცნაურია, რომ ავტორმა კლასიფიკაციისას შენიშვნის ნაცვლად ამ გრაფას კუთხურობა არ მიუთითა.

ასევე, საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ საავტორო სიმღერების შემთხვევაში მითითებულია, რომელი კუთხიდანაა ავტორი. მაგალითად, არტემ ერქომაიშვილის სიმღერები გურულად სახელდება. კუთხე არ არის მითითებული მხოლოდ ქართველი კომპოზიტორების: ტუსკიას, ცაგარეიშვილისა და თაქთაქიშვილის სიმღერებზე. როგორც ჩანს, სიმღერების კუთხის განსაზღვრისას ახობაძემ ავტორის წარმომავლობით იხელმძღვანელა, ხოლო კომპოზიტორების შემთხვევაში ეს მიზეზი საჭიროდ არ ჩათვალა, სავარაუდოდ, მათი ევროპული მუსიკალური განათლების გამო.

ვლადიმერ ახობაძე საბჭოური პერიოდის ფოლკლორის მკვლევართაგან ერთ-ერთი პირველია, ვინც მკაფიოდ მიჰწავს დამუშავებულ და საავტორო ნიმუშებს. გარდა ამ ორი ტერმინისა, გვხვდება სიმღერების „გაკეთებაც“. სიმღერის „გაკეთებას“ დღევანდელი ლოტბარებიც თამამად იყენებენ და მასში სიმღერების ანსამბლისათვის სწავლებას გულისხმობენ. ამ ტერმინს ლადო გეგეჭკორის ნიგნში „ხალხური სიმღერის ოსტატები“ ვხვდებით. სავარაუდოდ, „სიმღერის გაკეთება“ აქაც ამ მნიშვნელობით უნდა იყოს მოხსენიებული, მხოლოდ მცირეოდენი დამუშავებაც უნდა იგულისხმებოდეს (აუდიომაგ. 4).

საბჭოთა პერიოდის ლოტბართა ნაწილს, მაგალითად, ლევან მულალაშვილს, არტემ ერქომაიშვილსა და სხვებს ლადო გეგეჭკორი თვითმოქმედ კომპოზიტორებს უწოდებს. სამწუხაროდ, იგი ამ ტერმინის განმარტებას არ გვთავაზობს. თვითმოქმედი კომპოზიტორი უნდა გულისხმობდეს სპეციალური მუსიკალური განათლების არმქონე, ხალხური ტრადიციის მატარებელ პირს, რომელიც ქმნის სიმღერებს. თუმცა საინტერესოა, რა ნიშნით გამოარჩევს იგი მხოლოდ ნაწილს თვითმოქმედ კომპოზიტორებად და სხვებს კი ამ სახელით არ მოიხსენიებს.

საყურადღებოა, თუ რას წერს არტემ ერქომაიშვილზე, როგორც თვითმოქმედ კომპოზიტორზე, ლადო გეგეჭკორი: „დასასრულ, შევებოთ არტემ ერქომაიშვილს, როგორც თვითმოქმედ კომპოზიტორს. ამ მხრივ მან დიდი ნაყოფიერი მუშაობა ჩაატარა, მრავალი სიმღერა შექმნა, მრავალიც დაამუშავა. მას სხვა თვითმოქმედ კომპოზიტორებთან შედარებით ბევრად მეტი სიმღერა აქვს შეთხზული, მაგრამ ზოგიერთის მიმართ იგი ბოლომდე ვერ იცავს თვითმოქმედ კომპოზიტორებისადმი ნაყენებულ მოთხოვნებს, სახელდობრ: იგი ზოგ შემთხვევაში გადაუხვევს ხალხური მელოდიურობის გზას და თავის შემოქმედებას არ უფარდებს ხალხური სიმღერის ბუნებას. ჩვენ ვამბობთ – ზოგ შემთხვევაში – ისე კი, თავის სიმღერების უმეტესობა მას აუცილებლად კარგად აქვს გაკეთებული, რასაც ხალხი მღერის კიდევაც“ (გეგეჭკორი, 1958: 83). როგორც ციტატიდან ვხედავთ, ავტორი, ერთგვარად, საყვედურობს არტემ ერქომაიშვილს ხალხური სიმღერის კანონზომიერებებიდან გადახვევის გამო, რაც იმას ნიშნავს, რომ თვითმოქმედ კომპოზიტორს ეს არ ეპატიებოდა.

საინტერესოა, აგრეთვე, თუ როგორ ქმნიდნენ თვითმოქმედი კომპოზიტორები თავიანთ სიმღერებს. არტემ ერქომაიშვილის დღიურებში ვკითხულობთ: „გამოთქმის უნარი კარგი მქონდა, მაგრამ ამ გამოთქმულს დამახსოვრება ხომ უნდოდა. ასეთი ბედნიერი რომ ვყოფილიყავი, მუსიკალური განათლება მქონოდა და ნოტები მცოდნოდა, მაშინ, რასაკვირველია, გამიადვილდებოდა სიმღერების წერა. რასაც გამოვსთქვამდი, მაშინვე დავწერდი და მეორე დღეს ხელახლა საგონებელი და საფიქრებელი აღარ მექნებოდა. მაგრამ რადგან მუსიკალური განათლება არ მქონდა, სიმღერების დამუშავება ამიტომ ძლიერ მიძნელებოდა. ჩვენ ხალხურ მომღერლებს გვაქვს ხალხური ნოტები (ნეგმები

– ს.კ.), რომელთაც საგალობლის შესწავლაზე ვხმარობდით. ეს მე ხალხური სიმღერის დამუშავებაზე ვიხმარე და ისე ვიმახსოვრებდი ჩემს მიერ დამუშავებულ სიმღერებს.

ხანდახან კი, დავამუშავებდი თუ არა სიმღერას, მაშინვე უნდა მესწავლებინა ვინმესთვის, რომ მეორე დღეს ხელახლა საგონებლად არ დამრჩენოდა. ცხადია, მაშინვე ჩემს მცირეწლოვან შვილებს მივმართავდი ხოლმე. ჩემს ქალიშვილს და სამ ვაჟს ძალიან კარგი უნარი ჰქონდათ სიმღერების შესწავლისა: სიმღერის გამოთქმისთანავე შევასწავლიდი ხოლმე პატარებს და ამით უფრო ადვილად ვიმახსოვრებდი ჩემს მიერ დამუშავებულ სიმღერებს“ (გეგეჭკორი, 1958:84). აღნიშნული ციტატა, ვფიქრობ, საინტერესოა იმით, თუ როგორ ქმნიდნენ თვითმოქმედი კომპოზიტორები თავიანთ სიმღერებს და რამდენად ხასიათდებოდა ისინი ხალხური მუსიკის კანონზომიერებებით (აუდიომაგ. 5).

მოხსენების ფარგლებში გამოიკვეთა სამი ძირითადი ტერმინი: *დამუშავებული*, *გაკეთებული* და *საავტორო* სიმღერები. რა განსხვავებაა მათ შორის? სიმღერების „დამუშავება“ და „გაკეთება“, როგორც ირკვევა, ტრადიციულ ნიმუშებთან მიმართებაში იხმარება. ისინი პრაქტიკულად სინონიმებს წარმოადგენს იმ განსხვავებით, რომ სიტყვა „გაკეთებაში“ გუნიძისათვის სიმღერის სწავლება უნდა იგულისხმებოდეს, დამუშავება კი მხოლოდ მცირეოდენი ცვლილებების შეტანას უნდა ნიშნავდეს.

რით შეიძლება აიხსნას, ის ფაქტი რომ დამუშავებული ვარიანტები მხოლოდ ტრადიციული სიმღერებია? ალბათ, იმით, რომ ტრადიციულ, ხალხურ ნიმუშებს, რომელთა საავტორო უფლებებს არავინ დაიცავდა, უფრო ადვილად შეეხებოდნენ და გადააკეთებდნენ, ვიდრე თანამედროვე ავტორთა მიერ შეთხზულ ქმნილებებს (აუდიომაგ. 6).

რაც შეეხება ტერმინ „საავტოროს“, აქ ე.წ. „თვითმოქმედ კომპოზიტორთა“ მიერ შეთხზული ნიმუშები იგულისხმება. მიუხედავად იმისა, რომ საავტორო ნიმუშების ავტორებს სპეციალური მუსიკალური განათლება არ ჰქონდათ, მათ მაინც მოეთხოვებოდათ თავიანთი ქმნილებების ე.წ. „ხალხურ“ ჩარჩოებში მოქცევა.

დასასრულ, შეიძლება ითქვას, რომ *დამუშავებული* და *გაკეთებული* სიმღერები ტრადიციული ნიმუშების სახეცვლილი ვარიანტებია, ხოლო საავტორო სიმღერები – თვითმოქმედ კომპოზიტორთა მიერ შექმნილი ნიმუშები, რომელთა უმეტესობა ტრადიციულ მუსიკალურ კანონზომიერებებს ემყარება, თუმცა თემატურად ერთ შემთხვევაში საბჭოურ, ხოლო ჩვენს თანამედროვეობაში სატრფიალო ან პატრიოტულ მოტივებს უკავშირდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ახობაძე, ვლადიმერ. *პირადი არქივი (ხელნაწერი შრომები და სანოტო მასალა)*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი.

გაბისონია, თამაზ. (2015). „ავტორი ქართულ ეთნიკურ მუსიკაში“, კრებულში: *ხალხური და საეკლესიო მუსიკის საშემსრულებლო პრობლემები*. ბათუმი: ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

გეგეჭკორი, ლადო. (1954). *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები*. თბილისი: ხელოვნება.

გეგეჭკორი, ლადო. (1958). *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები II*. თბილისი: ხელოვნება.

ლომსაძე, თეონა. (2015). „ტრადიციული მუსიკა და მისი ფუნქციონირების ფორმები თანამედროვე საქართველოში“. სადოქტორო რეფერატი ხელნაწერი უფლებით.

რაზმაძე, მალხაზ. (2016/2017). „მოდერნიზებული ფოლკლორის შესახებ“ (*ქართული ავთენტური მუსიკალური ფოლკლორის თანამდევრი მოვლენების ზოგადი მიმოხილვა*). ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის შრომები, XIV–XV, თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

აუდიომაგალითები

1. დილა. ვარლამ სიმონიშვილის საავტორო სიმღერა. შემსრულებელი: ვარლამ სიმონიშვილის გუნდი.
http://www.alazani.ge/base/Simonishvili/Simonishvili_-_Dila.mp3
2. ა, ის ღრუბლები მიყვარან. ანზორ ერქომაიშვილის საავტორო სიმღერა. სოლისტი: ვლადიმერ თანდილაშვილი. აუდიოალბომი *ანზორ ერქომაიშვილი 70*. თბილისი: 2011 წ. შპს „იდეალ გლობალი“.
3. ერთი ნახვით შემიყვარდი. გიორგი სახოკიას და დავით აბულაძის საავტორო სიმღერა. შემსრულებელი: ტრიო „მანდილი“.
<https://www.youtube.com/watch?v=zMTwB5iI3uE>
4. მაგლონია. „გაკეთებული“ პოლიკარპე ხუბულავას მიერ. ნინო კალანდაძე-მახარაძე, მონოგრაფია *Homo Polyphonicus – პოლიკარპე ხუბულავა*. აუდიოდანართი №29. თბილისი: 2015 წ. გამომცემლობა „უსტარი“.
5. სხვადასხვაგვარი სიყვარული. არტემ ერქომაიშვილის საავტორო სიმღერა. შემსრულებლები: ეთერ ერქომაიშვილი, არტემ ერქომაიშვილი, ამირან თოიძე. ანზორ ერქომაიშვილის პირადი არქივი.
6. ნამგლური. დამუშავებული ვანო მჭედლიშვილის მიერ. შემსრულებელი: ანსამბლი „გორდელა“. აუდიოალბომი *ჩემი სიმღერა – მიშა მცურავიშვილი*, №13. თბილისი: 2017 წ. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი.

ABOUT ARRANGED AND COMPOSED SONGS

Most of the songs composed during the Soviet epoch were dedicated to the Communist Party, Party leaders, and collective farming. Generally, renowned choirmasters authored these songs. However, no special attention was paid to the composers. The paper aims to research the terms “arranged” and “composed”, which, as I know, have never been subject to dedicated research in Georgian ethnomusicology. As part of the study I will touch upon the history of development of composed songs and try to answer the question of what is the difference between the two terms?

Composed songs have their own history of development, which I divide into three stages: “old”, “new” and “modern” composed songs. “Old” songs encompass the examples created between the end of the 19th century and the 1960s. Most choirmasters of this period had no special musical education, and their creations were mostly nourished by folk music.

“New” examples were created between the 1960s and the end of the 20th century. Most of the composers had music education, and accordingly, their creations deviated more strongly from the parameters of folk music.

I consider pop-type songs of the post-Soviet era performers on folk motives “modern” composed songs. Some examples of these musicians include trio *Mandili*, group *Bani*, Davit Kenchiashvili, Mariam Elieshvili, and others. These examples have consistently been the subject of researchers’ interest. Such examples are disseminated online as folk songs. Tamaz Gabisonia refers to the songs of this category as para-folklore, Malkhaz Razmadze calls them modernized folklore, Teona Lomsadze – transformed folklore. In my opinion, it is necessary to clearly specify the examples defined as “folk music”. It is important to distinguish what we call “folk” and “composed”. For me, these two terms are contradictory.

Of the Soviet-epoch researchers, Vladimir Akhobadze paid special attention to this issue. His personal archive, preserved at Tbilisi State Conservatoire, holds the chart in which the so-called *arranged* and *composed* songs are clearly marked.

The chart is a kind of attempt to classify traditional music of Western Georgia. It has three columns. The first column provides the title of the example, the second – the composer’s name, and the third is intended for notes. It includes a total of 136 songs and chants. Most of them are folk songs, and 33 are composed examples. The composer column mainly indicates “folk”, and in the case of composed songs – the author’s name, if the song is arranged – it is marked as *arranged*. It is interesting that arranged songs are mainly traditional examples, whilst composed songs include the songs on Soviet themes. I think that the *notes* column is the most important. It generally indicates geographical regions. It is strange that the scholar did not name the column *region* instead of *note*. Also interesting is the fact that the region is also indicated with composed songs: for example, Artem Erkomaishvili’s songs are referred to as Gurian. The regions are not indicated only with the songs of Georgian composers Iona Tuskia, Valerian Tsagareishvili and Otar Taktakishvili. Obviously when indicating the regions, Akhobadze was guided by the principle of the author’s origin, but in these composers’ case, he did not consider this necessary, presumably due to their European music education.

Akhobadze is the only Soviet-era researcher of folklore, who clearly distinguishes arranged and composed examples. In addition to these two terms, we also encounter “make a song”. Today’s choir masters also widely use this term, in sense of teaching songs to the ensemble. The term is also encountered in Lado Gegechkori’s book “Masters of Folk Song”. Supposedly, here the term is used in the same sense, but also implying slight arrangement.

Lado Gegechkori refers to Levan Mughalashvili, Artem Erkomaishvili, and other Soviet-era choir masters, as amateur composers. Sadly, he does not provide the definition of the term. Amateur composer may mean a bearer of folk tradition, or a person without special music education, who creates songs. However, it is interesting on what grounds he considers some of them as amateur composers, and does not use the term in relation to the others.

Noteworthy is what Lado Gegechkori writes about Artem Erkomaishvili, as an amateur composer: “And finally, concerning Artem Erkomaishvili, as an amateur composer. In this respect, he has conducted great and fruitful work, has composed and arranged a large number of songs. He has composed much more songs than other amateur composers, but regarding some songs he does not fully meet the requirements of an amateur composer, namely: in some cases he deviates from folk melody and his creation does not conform with the nature of folk song. We say – in some cases, as he has made most of his songs fairly well, and people dosing them” (Gegechkori, 1958:83). As we see from the quote, the author some what reprimands Artem Erkomaishvili for deviating from the regularities of folk song, which means that this was not excusable for an amateur composer.

Also interesting is how amateur composers created their songs. Artem Erkomaishvili’s diary reads: “I was good at composing, but when it came to memorizing, if I had been lucky to have had music education and known the notes, it would have certainly been easier to compose songs. I would have notated them and would not have had to recall them the next day. But since I had no music education it was difficult for me to arrange songs. We, folk singers, have folk notes (neumes – S.K.) which we used when learning sacred chants. I applied them when arranging folk songs and so memorized my arrangements. Sometimes I had to immediately teach the arranged song to someone, so that I did not have to recall it the next day. For this I had my young children. My daughter and three sons were talented at learning songs: having composed the song, I would immediately teach it to them and it was easier for me to remember my songs” (Gegechkori, 1958: 84). I think this quote is interesting, as it shows how amateur composers created their songs and how they were characterized by the regularities of folk music.

Three key terms have been identified in the paper: arranged, made, and composed songs. What is the difference between them? As it turned out both terms “arrange” and “make” songs are applied to traditional examples. They are practically synonymous, but the term “make” should mean teaching a song to the choir, and “arrange” should mean making minor changes.

How can we explain the fact that the arranged variants are only traditional songs? Possibly because it was easier to remake traditional, folk examples, as there was no necessity to reserve copyright, than the creations of contemporary authors.

As for the term “composed”, here the so-called “amateur composer’s” creations are implied. Although the composers of these songs had no special music education, they were required to keep their creations within the so-called “folk” limits.

In conclusion, it can be said that both *arranged* and *made* songs were modified variants of traditional examples. But, composed songs created by amateur composers, are mostly based on the regularities of traditional music. However, in one case, they are thematically related, to Soviet motives, and in the contemporary context – to love and patriotic motives.

References

- Akhobadze, Vladimer. Personal archive (*handwritten works and notated materials*). Archives of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire.
- Gabisonia, Tamaz. (2015). “Author in Georgian Ethnic Music”. In: *Problems of folk and church music performance*. Batumi: Art University publishing.
- Gegechkori, Lado. (1954). *Masters of Georgian Folk Song*. Tbilisi: *Khelovneba*.
- Gegechkori, Lado. (1958). *Masters of Georgian Folk Song II*. Tbilisi: *Khelovneba*.
- Lomsadze, Teona. (2015) Traditional Music and Forms of its Functioning in Modern Georgia. Doctoral project. Copyright.
- Razmadze, Malkhaz. (2016/2017). “About Modernized Folklore” (*general review of the occurrences accompanying Georgian authentic folk music*). In: Works of the Institute of History and Ethnology, XIV-XV, Tbilisi.

Audio examples

1. *Dila* (Morning). Varlam Simonishvili’s song. Performer: Varlam Simonishvili’s choir.
<http://www.alazani.ge/base/Simonishvili/Simonishvili---Dila.mp3>
2. *A, is ghrublebi miqvaran* (*I love that clouds*). Anzor Erkomaishvili’s song. Soloist: Vladimer Tandilashvili. Audio album “Anzor Erkomaishvili 70”. Tbilisi: 2011. *Ideal global LTD*.
3. *Erti nakhvit shemiqvardi* (*I fell in love at the first glance*). Giorgi Sakhokia’s and Davit Abuladze’s song. Performer: trio Mandili.
<https://www.youtube.com/watch?v=zMTwB5iI3uE>
4. *Maglonia* (*Maglonia*) “Made” by Polikarpe Khubulava. Nino Kalandadze-Makharadze’s monograph “Homo polyphonicus – PolikarpeKhubulava”. Audio appendix #29. Tbilisi: 2015. *Ustari Publishing*.
5. *Skhavadaskhvagvari siqvaruli* (*Different kind of love*). Artem Erkomaishvili’s song. Performers: Eter Erkomaishvili, Artem Erkomaishvili and Amiran Toidze. Anzor Erkomaishvili’s personal archive.
6. *Namgluri* (*Reaping song*). Arrangement by Vano Mchedlishvili. Performer: ensemble *Gordela*. Audio album “My song – Misha Mtsuravishvili” #13. Tbilisi.: 2017. The Folklore State Centre.

მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში

POLYPHONY IN THE SACRED MUSIC

*სიმჰა არომი (საზრანგეთი),
ფრანკ შერბაუმი (გერმანია),
ვლადიმერ კარონ დარასი (საზრანგეთი)*

ქართული და შუა საუკუნეების მრავალხმიანობის სტრუქტურული ანალიზი და მოდელირება

შესავალი

მსგავსება ტრადიციულ ქართულ სიმღერასა და გვიანი შუა საუკუნეების ევროპულ მუსიკას შორის დიდი ხანია მათ შორის ურთიერთკავშირის შესახებ ვარაუდების წარმოქმნის მიზეზია. ამჟამად მიღებულია მოსაზრება, რომ ტრადიციული ქართული მრავალხმიანი სიმღერა და დასავლეთევროპული ნოტირებული მრავალხმიანობა ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად განვითარდა (მაგ. Jordania, 2006; 2010). წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ კვლავ შევისწავლით ამ საკითხს, მივმართავთ რა სამხმიანი ქართული და შუა საუკუნეების სიმღერების მცირე ნაკრების სტრუქტურულ ანალიზსა და მოდელირებას. ჩვენს მიერ ჩატარებული ანალიზი ორი გზით წარიმართა. პირველი მიდგომა ეყრდნობა კლასიკურ მუსიკოლოგიურ რაკურსს, კერძოდ, სიმღერების ჰარმონიულ სტრუქტურაში გამოყოფილია ე.წ. „სვეტები“ (საყრდენი ჰარმონიები) და „ორნამენტები“, რის შემდეგაც შესწავლილია მათი დროში განვითარება ს. არომის მიხედვით (2017). მეორე მიდგომის შემთხვევაში სიმღერები წარმოდგენილია ორიენტირებული გრაფების სახით (Scherbaum et al., 2015; 2016) – იგი თვალსაჩინო ჩარჩოს გვაძლევს ინდივიდუალური პარტიტურების შედარებისთვის და იმ ეფექტის გასაანალიზებლად, რომელიც პარტიტურის „სვეტებამდე“ შეკვეცის შემთხვევაში წარმოიქმნება.

კლასიკური მუსიკოლოგიური პერსპექტივა

ნებისმიერი ქართული მრავალხმიანი სიმღერის ტრაექტორია შეიცავს არარეგულარულად განაწილებული ვერტიკალური შეერთებების სერიას, ტრადიციულად გამოიწვევს იმპროვიზებული პასაჟებით, რაც განსაზღვრავს მის ბუნებას: ესაა „სვეტები“, რომლებიც აყალიბებენ მის მატრიცას; ისინი ქმნიან მენტალურ საყრდენ ნერტილს, კოგნიტიურ სქემას, რომელსაც საკუთარ მეხსიერებაში ინახავს და გადააქვს ყველა მომღერალს.

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ბევრი ასპექტი – კერძოდ, ისტორიული და ეთნოლოგიური ასპექტები – შესწავლილია ძირითადად ქართველი და რუსი მკვლევრების მიერ. მიუხედავად ამისა, მისი გრამატიკის ძირითადი პრინციპები სისტემატური კვლევის საგანი არასდროს ყოფილა. სწორედ ამიტომ სიმჰა არომმა და პოლო ვალეჰომ 2007 წელს დაიწყეს ამ მუსიკის ჰარმონიული სინტაქსის შესწავლა.

მოდელირება და მოდელები

სიმღერების კონტრაპუნქტული სირთულე და აქ არსებული აკორდების სიმრავლე მათი გამარტივებული ფორმით წარმოდგენის აუცილებლობას განაპირობებს. ამას გულისხმობს *მოდელირება*. მოდელირება საშუალებას გვაძლევს ჩავწედეთ ურთერთკავშირს, რომელიც არსებობს მუსიკალური მოვლენის სპონტანურ წარმოქმნასა და იმ იდეას შორის, საიდანაც იგი მომდინარეობს. მოდელირება აუცილებლად არაა შეზღუდული ისეთი კონკრეტული ობიექტების კვლავწარმოქმნით, როგორიცაა მოცემული რეპერტუარი ანდა ნაწარმოები. ასეთივე მიდგომა შეიძლება მიზნად ისახავდეს კვლევას, ან კომპონენ-

ტების ანალიზის შედეგად გამოვლენილი ზოგიერთი თავისებურებების აღდგენასაც კი. „მოდელის“ ქვეშ ჩვენ ვგულისხმობთ „მუსიკალური ობიექტის როგორც ზოგად, ისე გამარტივებულ რეპრეზენტაციას.

მოდელი კონცენტრირებულად, ზოგადი ფორმით წარმოადგენს ამ ობიექტის მხოლოდ ყველა განმასხვავებელ თავისებურებას, რითაც გამოავლენს მის უნიკალურობას” (Arom, 1991). მოდელი ეკვივალენტურია ნაწარმოების ყველაზე ღირებულ (ამგვარად შეიძლება იდენტიფიცირებულ იქნას იმ ტრადიციის მატარებლების მიერ, რომელსაც იგი განეკუთვნება) რეალიზებისა. ეს ზუსტად ისაა, რაც მუსიკალური ნაწარმოების იდენტურობას იცავს და ხელს უწყობს მის ზეპირ გადაცემას.

ქართულ მრავალხმიანობაში შვიდივე დიატონური კილოა გამოყენებული. მაშინ, როდესაც ბევრ სიმღერაში მხოლოდ ერთი კილო გვხვდება, ზოგიერთ სხვა სიმღერაში სახეზეა გადასვლა ერთ ან რამდენიმე კილოში. ეს უკანასკნელი აუცილებლად ხდება ნაწარმოების ნებისმიერ მონაკვეთში, რომელიც გამოყოფილია საკადანსო ფორმულით ანდა პაუზით და ამიტომ ჩვენ უნდა განგვესაზღვრა მათი შესაბამისი კილოები.

ამისათვის ავირჩიეთ მხოლოდ ერთი კრიტერიუმი: ნებისმიერი სეგმენტის, მონაკვეთის ან სიმღერის ფინალისი ყოველთვის განიხილება, როგორც მისი კილოს პირველი საფეხური. ეს კრიტერიუმი, თუნდაც გარკვეულწილად პირობითი იყოს, ძალიან სასარგებლოა, რადგანაც საშუალებას იძლევა ჩამოყალიბდეს საყრდენი წერტილი, რომელიც შესატყვისია არა მხოლოდ რამდენიმე ნაწარმოებისთვის, არამედ ქართული მრავალხმიანობის მთელი ნაკრებისთვის. მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ ნებისმიერი კილოს სხვადასხვა საფეხურისთვის ციფრის მინიჭება აუცილებელი პირობაა იმისთვის, რომ შესაძლებელი იყოს ამ საფეხურებზე აგებული აკორდების აღნიშვნა, მიუხედავად იმისა, თუ რომელ კილოში გვხვდება ისინი.

ანალიზის დროს აღმოჩნდა, რომ სიმღერაში წარმოდგენილი ყველა აკორდი ორ კატეგორიად იყოფა: ა) აკორდები, რომლებიც შემთხვევითია და მხოლოდ ხმათასვლის შედეგად იქმნება და ბ) აკორდები, რომელთაც სტრუქტურული ფუნქცია გააჩნიათ. ამ ეტაპზე ჩვენი მიზანი იყო განგვესაზღვრა თითოეული მუსიკალური ობიექტის ჰარმონიული ჩარჩო, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნაწარმოებში ანდა სეგმენტში არსებულ უამრავ აკორდს შორის გამოგვევლინა ისინი, რომლებიც სხვადასხვა სიმღერაში განსხვავებული რეალიზების მიუხედავად, ინარჩუნებენ სტაბილურობას და ამით მის იდენტურობას უზრუნველყოფენ.

რას წარმოადგენს ჰარმონიული ჩარჩო? ესაა ფიქსირებული აკორდების სერია, რომელიც განაწილებულია თითოეული სიმღერის მსვლელობისას და უმეტესწილად გამოყოფილია მოკლე იმპროვიზებული თანმიმდევრობებით. შეგახსენებთ, რომ ეს „სვეტები“ ქმნიან მის მატრიცას ან კოგნიტურ სქემას, რომელიც მისი ნებისმიერი რეალიზების საფუძველია.

ამ მატრიცის რეალიზებისთვის მნიშვნელოვანი იყო თითოეული აკორდისთვის დაგეგმვინა, შედიოდა თუ არა იგი ჰარმონიულ ჩარჩოში. ეს შემდეგ ოპერაციებს გულისხმობს: ინტერაქტიული ექსპერიმენტირება, მოდელირება და დამტკიცება, ყველა მათგანი უნდა შესრულდეს გამოცდილ ადგილობრივ მომღერლებთან თანამშრომლობით. მუსიკალური ობიექტის ამგვარად „შესაკვებად“ ჩვენ ამოვიღეთ ყველა გამვლელი, დამხმარე ბგერა და კამბიატები, აპოჯიატურები, წინასწარი ბგერები და შეკავებები, ასევე – როდესაც ჰარმონია უცვლელი რჩება, – ერთი და იმავე აკორდის ფარგლებში ბგერის პოზიციის შეცვლა.

ვინაიდან ამ კულტურისთვის უცხოები ვართ, შეუძლებელია დარწმუნებული ვიყოთ, რომ ამგვარი მიდგომის შედეგი ვარაუდს აღემატება. კულტურის თვალსაზრისით აღნიშნულის დადასტურებისთვის მოგვინია მიგვემართა ადგილობრივი ექსპერტებისთვის. ამგვარად, ფასდაუდებელი დახმარება მივიღეთ ქართული სახელმწიფო ანსამბლის „ბასიანის“ წევრებისგან: მას მერე, რაც მათ ავუსხენით ჩვენი კვლევის მიზანი, ვთხოვეთ

შეესრულებინათ ჩვენს მიერ შეკვეცილი ნაწარმოებები შემდეგი პირობების დაცვით:

- ა) ამოეღოთ სიტყვები;
- ბ) შეენარჩუნებინათ მხოლოდ ის აკორდები, რომლებიც, მათი აზრით, სიმღერის საყრდენ „სვეტებს“ წარმოადგენდნენ;
- გ) ზუსტად დაეცვათ დროითი ინტერვალი, რომლითაც გამოყოფილია ეს აკორდები იმათგან, რომლებიც მათ წინაა ანდა მათ მოსდევს, ამგვარად „რეალურ“ სიმღერაში გრძლიობების პროპორციები არაა დარღვეული.

მოდელირება – ეს უმნიშვნეოვანესი ნაბიჯია ანალიზისა და დამტკიცების პროცესებში.

ურთიერთკავშირი ფიქსირებულ და ზეპირ მრავალხმიანობს შორის

ბევრ მუსიკოლოგიურ კვლევაშია გამოთქმული ვარაუდი ფიქსირებულ და ზეპირ მრავალხმიანობას შორის არსებულ ურთიერთკავშირზე, რაც მაღალი შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული არსებობს. იგი ცნობილი იყო, როგორც მუსიკალური ნოტაციის დასაწყისში, ისე კვლავ დამონმებულია შუასაუკუნეებსა და მე-18 საუკუნის შუა პერიოდში.

უკანასკნელი ორმოცდაათი წლის განმავლობაში გამოქვეყნებულ ბევრ გამოკვლევაში ხაზგასმულია იმპროვიზაციის როლი შუა საუკუნეებისა და აღორძინების მუსიკაში. მართლაც, უამრავი განხილული ისტორიული დოკუმენტიდან ჩანს, რომ კოლექტიურმა იმპროვიზაციამ იმაზე მეტად დიდი როლი ითამაშა, ვიდრე ვარაუდობდნენ. ამ მიზეზით, როგორც ქრისტიან მაიერი (Meyer, 1993) ზუსტად აღნიშნავს, თითოეული ეს დოკუმენტი თავისი ორიგინალობით, შესაძლოა, წარმოაჩენს ზეპირი ტრადიციით გადაცემული სტრუქტურის – და არა „კომპოზიციის“ – უამრავი შესაძლო რეალიზებიდან მხოლოდ ერთს და ზოგადად წამოიჭრება საკითხი იმ პროცედურების შესახებ, რომელთა მეშვეობითაც დამწერლობა ინერგებოდა ზეპირი ტრადიციის კულტურაში.

ამ მიზეზით, მუსიკოლოგებს შეუძლიათ უკვე აღარ შეისწავლონ მხოლოდ პარტიტურები, რომლებიც ასახავენ მარტოოდენ მომენტს, დროში გაყინულ წამს უკიდურესად ცოცხალი და არაფორმალური პრაქტიკისა, განსხვავებით ეთნომუსიკოლოგებისაგან, რომელნიც მუშაობენ მუდმივად განახლებად მასალაზე. ეს საკითხი გვიბიძგებს, დიდი ყურადღებით განვიხილოთ დამწერლობასა და ზეპირსიტყვიერებას შორის არსებული ის ურთიერთკავშირი, რომელსაც ხელს უწყობდა შუა საუკუნეების მრავალხმიანობა. ამ მიზნით, დღემდე შენარჩუნებული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმების კვლევა შეიძლება ძვირფასი ინფორმაციის წყარო გახდეს.

ურთიერთკავშირი შუა საუკუნეებისა და ქართულ მრავალხმიანობას შორის

ქართული მრავალხმიანობა ოდითგანვე სრულიად ზეპირსიტყვიერი იყო, თუმცა ამაჟამად გვხვდება მისი ნოტირების შემთხვევები, იმპროვიზაციების ჩართვაზე ლიცენზიის უფლებით. ამიტომ მნიშვნელოვანია განვიხილოთ ურთიერთკავშირი, რომელიც მას შეიძლება ჰქონოდა შუა საუკუნეების მრავალხმიანობასთან.

ანალოგიები ქართულ მრავალხმიანობასა და შუა საუკუნეების დასავლურ პოლიფონიას შორის დიდი ხანია ინტერესის საგანია. ფრიდერ ზამინერი სამართლიანად აღნიშნავს: „ისტორიკოსები, რომლებიც იცნობენ შუა საუკუნეების მრავალხმიანობას, კვლავ გაოცებულინი არიან კავკასიაში ნაპოვნ ზოგიერთ მუსიკალურ ფორმასთან მსგავსებით“ (Zaminer and Ziegler, 1993).

სიუზან ციგლერი დასძენს: „ანალოგიები შუა საუკუნეების მრავალხმიანობასა და კავკასიის ზოგიერთი ხალხის მრავალხმიანობას შორის და ჰიპოთეზა ამ ორ მუსიკალურ სტილს შორის შესაძლო ისტორიულ-გენეტიკური ნათესაობის შესახებ ჩამოყალიბდა რამდენჯერმე მე-19 საუკუნის განმავლობაში. [...] მუსიკოლოგებმა შეამჩნიეს ეს მსგავსება მე-20 საუკუ-

ნის დასაწყისისთვის, როდესაც პირველად ცენტრალურ ევროპაში მოუსმინეს კავკასიის მრავალხმიანობის ჩანაწერებს. [...] მეორე ეტაპზე – ძირითადად 1930-იანებში – ზიგფრიდ ნადელი (1933) და მარიუს შნაიდერი (1940) შეეცადნენ ისტორიულად და გენეტიკურად შეეკმნათ საფუძველი ამ მსგავსებისთვის, ამ დროს ნადელმა, ბევრი დამატებითი შენიშვნით, ჩამოაყალიბა ერთი მუსიკალური კულტურის მეორეზე გავლენის ჰიპოთეზა“ (*ibid.*).

თავიდანვე იდეა მდგომარეობდა იმაში, რომ ქართული მრავალხმიანობის ანალიზისთვის გამოყენებული ყოფილიყო შუა საუკუნეების მრავალხმიანობის ანალიზის მეთოდები. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ შუა საუკუნეების მრავალხმიანობის შესახებ უამრავ შრომაში უკიდურესად იშვიათია ჰარმონიული სინტაქსის ანალიზი. საქმე იმაშია, რომ არსებობს რეალური მეთოდი, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი გახდება შუა საუკუნეების მრავალხმიანობის სისტემატური ანალიზი.

ამიტომ აუცილებელი იყო მკაცრ კრიტერიუმებსა და მკაფიო პროცედურებზე დაყრდნობით ახალი მეთოდოლოგიის შემუშავება, რომელიც ქართული მრავალხმიანობის თავისებურებების შესატყვისი იქნებოდა. სწორედ ეს ასპექტი წარმოადგენდა ძირითად სირთულეს ქართული მრავალხმიანობის ანალიზისას. ამ სირთულის დასაძლევად შემუშავდა თითოეული ნაწარმოების მატრიცამდე დაყვანის, შეკვეცის მეთოდი.

გავისენოთ, რომ ქართულ და შუა საუკუნეების რეპერტუარს შორის არსებული ბევრი მსგავსება მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან აღმოაჩინეს. საერთო პროცესები სახეზეა ბურდონულ მრავალხმიანობაში, ჰომოფონიაში, პარალელურ, ირიბ, საპირისპირო და ჭეშმარიტ კონტრაპუნქტულ მოძრაობაში (აქ ვგულისხმობთ ხმათა რიტმულ დამოუკიდებლობას).

სხვა თავისებურებებს შორისაა: მოდალობის გამოყენება,

– კადანსები – შუა და დასკვნითი – ე.წ. წმინდა ინტერვალებზე შუა საუკუნეების თეორიის თანახმად, რომელიც სისტემატურად მთავრდება უნისონზე, კვინტაზე ან ოქტავაზე ორივე რეპერტუარში,

– ვერტიკალური შეერთებები ორ- და სამხმოვანებების მონაცვლეობით,

– ხმათა საფეხურებრივი, მდორე მელოდიური მოძრაობა,

– მუსიკის ამ ფორმებში იმპროვიზაციის მნიშვნელობა,

– ჰიპოთეზა, რომლის თანახმად შუა საუკუნეების მრავალხმიანობა ასახავს იმპროვიზაციასთან დაკავშირებული პრაქტიკის ზეგავლენას, და რომ იგი, ქართული მრავალხმიანობის მსგავსად, ეყრდნობა მატრიცებს, ანუ სტაბილურ სინტაქსურ სტრუქტურებს – სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „გენერირებულ სისტემას, რომელსაც შეუძლია მიგვიყვანოს იმავე მუსიკალური ობიექტის განსხვავებული რეალიზებასთან“ (Meyer, 1993).

აღნიშნული მსგავსებები არასდროს შესწავლილა სისტემატურად და სიღრმისეულად და იშვიათია შედარების მცდელობები. მაგრამ ქართული მრავალხმიანი სიმღერების „გრამატიკის“ უკეთ გაგებისთვის მოდელირების ღირებულების ფარგლებს მიღმა, ამ შრომას შეუძლია გახსნას ახალი პერსპექტივები მოყოლებული მე-13 საუკუნიდან (ნოტრადამის სკოლა) რენესანსის დასაწყისამდე პერიოდის ჩათვლით არსებული ვოკალური მრავალხმიანობის ანალიზისთვის ან მოდელირებისთვისაც. მიუხედავად მისა, რომ ეს ორი რეპერტუარი, როგორც ჩანს, ძალიან განსხვავებულია – ერთ-ერთი მათგანი ჯერ კიდევ პრაქტიკაშია, ეყრდნობა რა ზეპირ გადაცემისა და იმპროვიზაციას, მეორე ძველია, ეფუძნება მხოლოდ ნოტაციას – ორივე მათგანში სახეზეა მატრიცები, სადაც აკორდები გამიჯნულია იმპროვიზებული ორნამენტებით. ქართული მოდელები ადასტურებენ შუა საუკუნეების მუსიკის ანალიზის მიდგომებს, რამაც გვიბოძა ნოტირებული ნაწარმოებების შეკვეცებისკენ.

ამიტომ სასარგებლო იქნებოდა ანალიზისა და მოდელირების მეშვეობით გამოგვეკვლია ცხადი ანალოგიები ქართულ ზეპირ მრავალხმიანობასა და შუა საუკუნეების ფიქსირებულ მრავალხმიანობას შორის. როგორც ფრიდერ ზამინერი აღნიშნავს: „დღეს დარწმუნებით ვერ ვიტყვით, როგორ ჟღერდა ჩვენი ადრინდელი პერიოდის (შუა

საუკუნეების) მრავალხმიანობა. ის, რაც ჩაინერა ნოტაციის მეშვეობით, გარკვეულწილად შესრულებული ნაწარმოებების მუსიკალური იდეა იყო. მაგრამ ვინაიდან ეს იდეა [...] ზედმეტად აბსტრაქტულად გვეჩვენება, ჩვენ ვცდილობთ მას მივცეთ ალქმადი გარეგნობა. ამასთან ერთად, კავკასიის მუსიკალური სამყარო გვთავაზობს მომხიბვლელ სტიმულაციებს“ (Zaminer and Ziegler, 1993).

როგორც კი შემოთავაზებულმა მეთოდმა იმუშავა ქართულ მრავალხმიანობასთან მიმართებით, პერსპექტიული გახდა შუა საუკუნეების მრავალხმიანობაზე ამ ახალი ინ-სტრუმენტებით მისი გამოცდა, რათა გვეჩვენა, რამდენად სასარგებლო იქნება იგი შუა საუკუნეების პოლიფონიის კვლევისთვის.

ამ მეთოდის გამოყენების კონკრეტიკისთვის შევადგინეთ 7 ქართული ლიტურგიკული სიმღერისგან შემდგარი მცირე ნაკრები და ამდენივე შუა საუკუნეების ლიტურგიკული ნაწარმოების ნაკრები (ცხრილი 1). ამან საშუალება მოგვცა განგვესაზღვრა ორივე რეპერტუარის საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები. ყველა შერჩეული სიმღერა სამხმინია.

შერჩეული ქართული საგალობლები ანონიმურია და ითვლება, რომ ძალიან ძველია. ისინი ორი მონასტრიდანაა – გელათიდან და შემოქმედიდან. შუა საუკუნეების ექვსი საგალობელი, ასევე, ანონიმურია, დათარიღებულია მე-12-დან მე-14 საუკუნით; მეშვიდე არის გიომ დიუფაის მოტეტი *Ave Regina Caelorum* (მე-15 საუკუნე).

ქართული სიმღერების ჩამონათვალში ნაჩვენებია 37 განსხვავებული ვერტიკალური კონფიგურაცია, რომელიც შეიცავს 5 ორხმოვანებასა და 32 სამხმინი თანაჟღერადობას. შუა საუკუნეების 7 საგალობელში სულ არის 36 ვერტიკალური კონფიგურაცია, აქედან 8 ორხმოვანებაა და 33 სამხმინი თანაჟღერადობა. განსხვავებული აკორდების რაოდენობას შორის არსებული ეს მსგავსება თავისთავად გასაოცარია. მაგრამ ეს ყველაფერი არაა. აქ, 24 საერთო აკორდის გამოჩენის სიხშირე აკორდების ორი მესამედის ტოლია!

რისთვის იქმნება მოდელები?

ქართულ მრავალხმიანობაში ჰარმონიული ჩარჩოს გამოვლენამ საშუალება უნდა მოგვცეს აღმოვაჩინოთ მატრიცა, რომელიც საერთოა ზოგიერთი სიმღერისთვის, რომლებიც *a priori* ითვლება, რომ განსხვავებულია. და პირიქით, ეს უნდა დაგვეხმაროს წარმოვაჩინოთ მუსიკალური განსხვავებები ნაწარმოებებს შორის, რომლებიც აქამდე ითვლებოდა, რომ იდენტური იყო – ყველაზე ხშირად მათი ვერბალური ტექსტის გამო.

ამგვარად, საშუალება გვეძლევა შევადაროთ:

- ლექსის ვარიანტები ერთსა და იმავე სიმღერაში,
- იდენტური რეპერტუარის (მაგალითად, ლიტურგიკული ან საერო) სიმღერები ერთი და იმავე რეგიონიდან,
- ნაწარმოებები სხვადასხვა რეგიონიდან,
- იდენტური სათაურის მქონე ლიტურგიკული საგალობლები სხვადასხვა მონასტრიდან, ერთი და იმავე ნაწარმოების ორი ან რამდენიმე ვარიანტი სხვადასხვა მონასტრიდან, რომელსაც რიტუალში იდენტური ფუნქცია აქვს.

შუა საუკუნეების პოლიფონიასთან მიმართებით მოდელირებამ შეიძლება გამოავლინოს სტილისტური თავისებურებები, რომლებიც შეიძლება სპეციფიკური იყოს მოცემული პერიოდის ნაწარმოებებისთვის და/ან მოცემული ადგილისთვის, ანდა დღემდე ანონიმური ნაწარმოების ავტორობა ცნობილ კომპოზიტორებს მიანეროს.

კომპიუტერული გამოთვლის პერსპექტივა

დღემდე ანალიზისა და მოდელირების სამუშაო ხელით სრულდებოდა, რაც ზღუდავდა დასამუშავებელი მონაცემებისა და შესაძლო კითხვების რაოდენობას. ზემოთგანხილული საკითხების გადასაწყვეტად, მაგალითად, ნაწარმოებში არსებული სვეტებისა და ორნამენ-

ტების დადგენის მიზნით, მეორე მიდგომის შემთხვევაში ხდება სიმღერების მათემატიკური ფორმით – ორიენტირებული გრაფის სახით წარმოდგენა (Scherbaum et al., 2015; 2016).

თითოეული მუსიკალური პარტიტურის ციფრული წარმოდგენის საფუძველზე (მუსიკაში XML language) თითოეული სიმღერა მოდელირებულია, როგორც ჰარმონიული სტრუქტურების დისკრეტული თანმიმდევრობა, რომელსაც ჩვენ მოგვიანებით წარმოვადგენთ ორიენტირებული გრაფის სახით (Chartrand, 1985). ამგვარად, სიმღერა შეიძლება (სიტყვას-იტყვით) განვიხილოთ, როგორც ტრაექტორია (რომელსაც ვუწოდებთ სიმღერის ბილიკს) ჰარმონიული სტრუქტურების (რომელსაც ვუწოდებთ აკორდულ ლერძს) რუკაზე. ამ მეთოდთან დაკავშირებული თეორიული საფუძველის განხილვასა და დეტალებთან გაცნობა დაინტერესებულ მკითხველს შეუძლია შერბაუმის შრომაში (Scherbaum et al, 2016). აღნიშნული მოდელის ფარგლებში, აკორდული თანმიმდევრობების ანალიზი გადაიქცევა მარტივად, სიმღერის ბილიკის მოხაზულობის ანალიზად და სხვადასხვა პარტიტურის შედარება – რუკების/გამოსახულებების შედარებად. ვინაიდან სიმღერებს მსგავსი აკორდული თანმიმდევრობებით ექნებათ მსგავსი ბილიკები აკორდულ ლერძზე, გამოსახულების დამუშავების ალგორითმი შეიძლება ძალიან ეფექტურად იქნას გამოყენებული სიმღერების ჰარმონიული სტრუქტურისა და დროში განვითარების პარამეტრებში არსებულ მსგავსებათა ანალიზისთვის. ვიზუალიზების მაღალგანზომილებიან ტექნიკებთან ერთად (ისეთებთან, როგორიცაა სამონის გამოსახულებები/რუკები – (Sammon, 1969), მთელი კრებულის სიმღერების მსავსება ერთმანეთთან შეიძლება გამოისახოს ორგანზომილებიანი მსგავსების რუკით, როგორც ეს წარმოდგენილი იყო შერბაუმის მიერ (2016). ეს საშუალებას გვაძლევს შევადაროთ ქართული და შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ჩვენს მიერ გადარჩეული სიმღერების ჰარმონიული აკორდული თანმიმდევრობის სტრუქტურა, შესაბამისად, ასევე, ვიზუალურად ავსახოთ კლასიკური მუსიკოლოგიური მოდელირების მიდგომის ეფექტი, ანუ ის გავლენა, რასაც ახდენს სიმღერების ორნამენტული თავისებურებების მოხსნა/შეკვეცა. სურ. 1-ზე წარმოდგენილია სამონის რუკები ჩვენს მცირე ნაკრებში შესული ყველა სიმღერის აკორდული თანმიმდევრობისთვის. თითოეული სიმღერა წარმოდგენილია ფერადი დისკით ორი აღნიშვნით. თითოეული დისკის ქვეშ მოცემული პატარა ციფრი აღნიშნავს სიმღერის ნომერს ცხრილიდან 1, ხოლო თითოეული დისკის ცენტრში მოცემული ასო მიუთითებს სიმღერის კილოს. №1-14 სიმღერები (ყვეთელი ფერის მარკირებით) მიეკუთვნება შუა საუკუნეების ევროპულ ქვეჯგუფს, ხოლო სიმღერები №15-28 (ნათელი ფერის მარკირებით) – ქართულ ქვეჯგუფს.

ინდივიდუალურ დისკებს (თითოეული წარმოადგენს სიმღერას) შორის არსებული ორგანზომილებიანი ურთიერთდაშორებები შესაბამის სიმღერათა ბილიკების ურთიერთდაშორების განსხვავებათა საკმაოდ კარგ მიახლოებით შესაბამისობას წარმოგვიდგენს. როგორც პირველი ცხრილიდან ჩანს, კენტი ნუმერაციის ქვეშ მოცემულია სიმღერები შეკვეცილი ვერსიით, სადაც ამოღებულია ყველა ტიპის გამშვენება (როგორც წინა თავში იყო აღწერილი), ხოლო ლუნი რიცხვებით აღნიშნულია სიმღერების ორიგინალური პარტიტურები.

იმისთვის, რომ გავანალიზოთ სხვადასხვა ნიმუში, რომლებიც შესაძლოა, შეიცავდეს ძალიან განსხვავებულ ბგერათსიმალეებრივ დიაპაზონს, თავდაპირველად ჩვენ ისინი შედარებადი უნდა გავხადოთ. წარმოდგენილ შრომაში ეს ორი გზით გავაკეთეთ, რაც ასახულია ორ სხვადასხვა რუკაზე (სურ.1). მარცხენა რუკაზე თითოეული ხმისთვის ბანის ხმაა ჩათვლილი, როგორც საყრდენი. შესაბამისად, სამხმინო აკორდი განსაზღვრულია ორი ინტერვალით, რომელიც იქმნება შუა და ზედა ხმების ბანთან დამოკიდებულებით, ბანის ტონის აბსოლუტური სიდიდის მიუხედავად. მარჯვენა გამოსახულებაზე ფინალისის სიმალლე ჩავთვალეთ საყრდენად და აკორდი სამი პარამეტრით გამოვსახეთ – ავსახეთ ბანის ხმის კილოებრივი საფეხური ფინალისის საყრდენის გათვალისწინებით და იმ კილოს გათვალისწინებით, რომელიც დავადგინეთ მთელი სიმღერის

კილოდ, ამას ემატება შუა და ზედა ხმის ინტერვალები, დადგენილი ბანის, როგორც საყრდენ ხმასთან მიმართებით. ეს რაკურსის დროს აკორდის აღნიშვნისას მეტი მუსიკოლოგიური ინფორმაციაა წარმოდგენილი, ვიდრე ეს პირველი მიდგომისას იყო. თუმცა დისკების გადანაწილების მოხაზულობა ორივე შემთხვევაში – შუა საუკუნეების ევროპული ქვეჯგუფისა და ქართული ქვეჯგუფის ერთად დაჯგუფებისას განსხვავებულია (რაც მოსალოდნელი იყო). შესაბამისად, სასიმღერო ბილიკის მოხაზულობები საკმაოდ განსხვავებულია ორ ქვეჯგუფს შორის, რაც არაა დამოკიდებული იმაზე, თუ მათი აღნიშვნის რა მეთოდს მივმართავთ. სამონის მარცხენა და მარჯვენა რუკებს შორის განსხვავებულია ორიგინალურ პარტიტურასა და შეკვეცილ ვარიანტს შორის არსებული სივრცული კავშირი. მარჯვენა გამოსახულებაზე პარტიტურის ორიგინალური და შეკვეცილი ვერსია ერთმანეთთან ახლოსაა განლაგებული, ხოლო მარცხენა გამოსახულებაზე ეს ნაწილობრივადაა წარმოდგენილი. რაც იმას ნიშნავს, რომ პარტიტურების შეკვეცა უფრო მეტ გავლენას ახდენს იმ აკორდების ჩამონათვალზე, რომლებიც ეყრდნობა ბანის, როგორც საყრდენ ხმასთან მიმართებით დადგენილ შუა და ზედა ხმით წარმოქმნილ ინტერვალებს, ვიდრე იმ აკორდების ჩამონათვალზე, სადაც ბანის სიმაღლეა (ასახულია კილოს საფეხურებით ფინალისის, როგორც საყრდენის გათვალისწინებით) მოცემული.

აღნიშნულის უფრო დეტალურად გამოსაკვლევად, სურ. 2-სა და 3-ზე ნაჩვენებია ყველა სიმღერაში ყველაზე ხშირად გამოყენებადი აკორდული გადანაცვლებების მატრიცა (რომელიც სორტირებულია მარცხნიდან მარჯვნივ) შესაბამისად სამონის მარცხენა და მარჯვენა გამოსახულებებში. მიაქციეთ ყურადღება, რომ ვინაიდან ცალკეული პარტიტურები ვერტიკალურადაა სორტირებული მათი კილოური თავისებურებების მიხედვით, ზედა 7 სიმღერა ქართულია, ხოლო ქვედა 7 – შუა საუკუნეების ევროპული ქვეჯგუფის ნიმუშია. სურ. 2 და 3 წარმოაჩენს უამრავ საინტერესო სტრუქტურულ თავისებურებას. მაგალითად, შეიძლება დავინახოთ, რომ ზოგიერთი აკორდის გადანაცვლება შეზღუდულია ამა თუ იმ ქვეჯგუფში, დამოუკიდებლად იმისგან, თუ რას ავირჩევთ საყრდენ ბგერად. ასევე შედარებისას შეიძლება შევამჩნიოთ, რომ კონკრეტული აკორდული თანმიმდევრობების სიხშირე სურ. 2-ზე არსებული ქვეჯგუფისთვისაა ნაკლებად დამახასიათებელი. მაშინ როცა სურ. 3-ში ის კილოს ტიპისთვის უფრო დამახასიათებელია. ეს მოკლე და შეზღუდული დროის გამო ზედაპირული მიმოხილვა, შესაძლოა, უკვე საკმარისია, რათა წარმოაჩინოს ჩვენს მიერ შედგენილი ნაკრების ორ ქვეჯგუფს შორის არსებული სტრუქტურული მსგავსებებისა და, ასევე, აშკარა განსხვავებების კვლევისას კომპიუტერული გამოთვლის მეთოდის გამოყენების პოტენციალი.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

SIMHA AROM (FRANCE),
FRANK SCHERBAUM (GERMANY),
FLORENT CARON DARRAS (FRANCE)

STRUCTURAL ANALYSIS AND MODELING OF GEORGIAN AND MEDIEVAL POLYPHONIES

Introduction

The similarity of traditional Georgian singing with late-medieval Western European music has been a trigger of speculations about possible relationships between both for a long time. Today, it is commonly assumed that traditional Georgian polyphonic singing and Western European notated polyphony have developed independently of each other (e. g. Jordania, 2006; 2010). In the present paper, we revisit this issue from an exploratory perspective, using structural analysis and modeling of a small corpus of three-voiced Georgian and Medieval songs. Our analysis proceeded in two ways. The first approach uses a classical musicological perspective to distinguish the „pillars“ and the „ornaments“ in the harmonic structure of the songs and subsequently study their temporal development following Arom (2017). The second approach uses a representation of songs as directed graphs (Scherbaum et al., 2015; 2016), which provides an intuitive framework for the graphical comparison of individual scores and for the analysis of the effect of reducing a score to its “pillars”.

Classical Musicological Perspective

The trajectory of any Georgian polyphonic song includes a series of *irregularly distributed vertical conjunctions* – traditionally separated by improvised passages –, which define its particular nature: these are the pillars which form its *matrix*; they constitute the mental reference, the *cognitive scheme* which all of the singers carry in their memories.

Many aspects of Georgian traditional polyphony – particularly historical and ethnological aspects –, have been studied, mainly by Georgian and Russian researchers. However, the underlying principles of its grammar have never been addressed in a systematic way. This is what led Simha Arom and Polo Vallejo, in 2007, to undertake the study of the harmonic syntax of this music.

Modeling and Models

The contrapuntal complexity of the songs and the multiplicity of the chords that appear in them made it necessary to present them in a simplified form. This implied *modeling*. Modeling allows us to grasp the relations prevailing between the spontaneous production of a musical event and the idea it springs from. The modeling activity is not necessarily limited to the reconstituting of concrete objects, such as a given piece or repertoire. The same approach can aim to explore, or even to reconstruct, certain properties of the components revealed by the analysis work.

By *model*, we mean “*a representation, both overall and simplified, of a musical entity*.”

The model condenses, in outline form, all of this entity’s distinctive features and no others, thus revealing its uniqueness” (Arom, 1991). The model is thus equivalent to the barest realization of a piece that can be identified as such by the bearers of the tradition to which it belongs. It is precisely what preserves the identity of a piece of music and allows for its oral transmission.

Georgian polyphony uses all seven diatonic modes. While many songs use one single mode, some contain transitions to one or several other modes. The latter necessarily occur within any section of a piece delimited by a cadential formula or a pause, and we had therefore to determine their respective modes.

To do this, we chose one single criterion: the *finalis* of any segment or song will always be considered the first degree of its mode. This criterion – even though it may seem somewhat arbitrary – is very useful, since it allows for the establishing of a point of reference which is coherent not only for a set of pieces, but for the whole Georgian polyphonic corpus. It is important to emphasize that the attribution of a number to the various degrees of any mode is the *indispensable condition* for being able to label the chords based on these degrees, *independent of the mode in which they appear*.

During the analysis, it appeared that all of the chords that occur in the songs fall into two distinct categories: first, those which are seemingly random and result solely from the movements of the voices and secondly those which have a structural function. At this stage, our goal was to determine the *harmonic framework* of each musical entity, in other words, to detect, among the numerous chords of a piece or a segment, those which, beyond the different realizations of any song, *remain stable* and ensure its identity.

What is the harmonic framework? It is the series of *fixed chords* distributed over the course of each piece and which are mostly separated by *brief improvised sequences*. As a reminder, these “pillars” constitute its *matrix*, or *cognitive scheme*, which is present in the background of any of its realizations.

In order to materialize this matrix, it was essential to determine for each chord whether or not it falls within the harmonic framework. This implies the following operations: *interactive experimentation*, *modeling* and *validation*, all of which must be carried out with the collaboration of local singers with recognized experience.

To arrive at this “reduction” of a musical entity, we eliminated the passing tones, neighboring and escape tones, appoggiaturas, anticipations and suspensions, and also – when the harmony remains the same –, the changes of position of sounds within the same chords.

As outsiders to the culture, one could not be certain that the result of such an approach would be more than purely speculative. In order to validate it culturally, we had to call on local experts. We thus benefited from the invaluable help of the members of the Georgian State Vocal Ensemble *Basiani*: after explaining our objective to them, we asked them to perform the pieces that had been reduced by us, but under the following conditions:

- a) Removing the words,
- b) Keeping only the chords that seemed to them to constitute the pillars of the song,
- c) Scrupulously respecting the time interval that separates each of these chords from those which precede and/or follow them, so that the proportions of the durations in the “real” song are not affected.

Modeling is the key step in the processes of analysis and validation. It represents the end point of any analytic approach, and it is also the starting point of the procedure by which the analysis can be validated.

Relationships between Written and Oral Polyphonies

Many musicological studies have suggested relationships between written polyphony and oral polyphony, which have persisted since the High Middle Ages. It was known as of the beginning of

musical notation, and still attested in the middle of the eighteenth century.

Many studies published over the past fifty years stress the place and the role of improvisation in the music of the Middle Ages and the Renaissance. It indeed seems, in light of the numerous historical documents examined, that collective improvisation played a much greater role than had been assumed. For this reason, as Christian Meyer (1993) aptly notes, each of these documents which, in its singularity, probably reveals only one of the multiple possible realizations of a structure transmitted by the oral tradition – and not a “composition” – more generally raises the issue of the procedures by which writing was introduced into an oral tradition culture.

For this reason, musicologists can no longer simply study scores, which are merely a moment, a frozen instant in time of an eminently living and non-formalized practice, unlike ethnomusicologists working in the field on material that is constantly being renewed and which those who practice these forms of music have most often not formalized. This questioning encourages us to examine with the greatest attention the relationships that medieval polyphony has maintained between writing and orality. To this end, a study of the forms of traditional polyphony that survive today can provide precious information.

Relations between Medieval and Georgian Polyphony

While in Georgian polyphony, which was originally entirely oral, there is today some use of writing, with license to include improvisations, it is important to consider the relationships that it could have with medieval polyphony.

The analogies between Georgian polyphony and the polyphony of the Western Middle Ages have long been a subject of interest. As Frieder Zaminer rightly says, “Historians who are familiar with medieval polyphony remain astonished by the similarity of certain musical forms found in the Caucasus” (Zaminer and Ziegler, 1993).

Susanne Ziegler adds:

“The analogies between medieval polyphony and the polyphony of some peoples of the Caucasus and even the hypothesis of a possible historical-genetic filiation between these two styles of music were formulated on several occasions during the 19th century. [...] Already at the beginning of the 20th century, musicologists had observed this resemblance when they heard for the first time in Central Europe recordings of polyphonic music from the Caucasus. [...] In a second phase – mostly in the 1930’s –, Siegfried Nadel (1933) and Marius Schneider (1940) tried to provide a basis for this resemblance historically and genetically, while Nadel formulated, with many reservations, the hypothesis of a possible influence of one musical culture on the other” (*ibid.*).

For the analysis of Georgian polyphony, the idea at the outset was to draw on the methods used to analyze medieval polyphony. But it appeared that in the many studies of medieval polyphony, analyses dealing with the harmonic syntax are extremely rare. The fact is that there is no real method allowing for a systematic analysis of medieval polyphony.

It was therefore necessary to elaborate a new methodology, based on rigorous criteria and explicit procedures, which would be appropriate for the specific traits of Georgian polyphony. This is precisely the aspect that constituted the major difficulty in the analysis of Georgian polyphony. It was to overcome this difficulty that the method of reducing each piece to a *matrix* was developed.

Let us remember that many similarities in the Georgian and medieval repertoires were revealed as of the beginning of the 20th century. The common processes include drone polyphony, homophony, parallel, oblique, contrary and genuinely contrapuntal movement (by that we mean

rhythmic independence of the parts).

Other characteristics involve respectively

- the use of modality,
- the cadences – internal and final – on so-called „perfect“ intervals according to medieval theory which systematically end on the unison, fifth or octave in both repertoires,
- the vertical conjunctions with alternation of dyads and triads,
- the melodic progression of the voices by conjunct degrees (step-wise),
- the importance of improvisation in these forms of music,
- the hypothesis by which medieval polyphony reflects the influence of a practice involving improvisation and that it is based, just as Georgian polyphony, on matrices, i.e. stable syntactic structures – in other words, “on a generative system that can lead to different realizations of the same musical entity” (Meyer, 1993).

These similarities have never been studied systematically and in-depth and the rare attempts at comparison remain succinct. But beyond the value of modeling for the purpose of better understanding the «grammar» of Georgian polyphonic songs, this work could open up new perspectives for the analysis – or even the modeling – of vocal polyphony starting from the 13th century (École de Notre-Dame) until the beginning of the Renaissance. While these two repertoires seem to be very different – one of them is still practiced, based on oral transmission and improvisation, the other one is old, based exclusively on notation –, they share the existence of matrices in which the chords are separated by improvised ornamentations. The Georgian models confirm the approaches for the analysis of medieval music, encouraging us to do reductions of the notated pieces.

It could therefore be fertile to explore the obvious analogies between the oral polyphony of Georgia and the written polyphony of the Middle Ages through analysis and modeling. As Frieder Zaminer points out:

“We cannot say today with certainty how our early polyphony sounded [in the Middle Ages]. What was set down in writing with the help of notation was in a sense the musical idea of the pieces that were performed. But as this idea [...] seems to us much too abstract, we are trying to give it a perceptible appearance. In doing this, the musical world of the Caucasus offers us fascinating stimulations” (Zaminer and Ziegler, 1993).

Once the proposed method had been shown to be operational for Georgian polyphony, it seemed promising to test medieval polyphonies with this new tool and to see the extent to which research on the vocal polyphony of the Middle Ages could benefit from it.

To make the application of this method concrete, a mini-corpus of seven pieces from the Georgian liturgical repertoire and as many medieval liturgical pieces was constituted (table 1). This allowed us to identify points that are common to both repertoires and those that are different. All of the pieces selected are in three parts.

These Georgian chants are anonymous and are considered to be very old. They come from two monasteries – Gelati and Shemokhmedi. Six of the medieval chants, also anonymous, date from the twelfth to the fourteenth century; the seventh one is the motet *Ave Regina Caelorum* by Guillaume Dufay (fifteenth century).

The inventory of the Georgian chants shows 37 different vertical configurations, including 5 dyads and 32 triads. The seven medieval chants have a total of 36, including 8 dyads and 33 triads. This similarity between the number of different chords in each of the two sets is surprising in itself. But that is not all. Here, with 24 common chords, their rate of appearance represents *two thirds* of the chords!

Why Make Models?

For Georgian polyphony, the uncovering of the harmonic framework should allow us to find the matrix that is common to certain musical pieces *a priori* considered to be different. Conversely, it should also allow us to reveal musical differences between pieces, which up until now were considered to be identical – most often because of their words.

It thus allows for comparison of

- Within the same piece, the variants between verses,
- Pieces from the same region belonging to the same repertoire (liturgical or secular, for example),
- Pieces from different regions,
- Liturgical chants from different monasteries and which have the same titles,
- Two or several versions of the same liturgical piece from different monasteries and fulfilling an identical function in a ritual.

For medieval polyphony, the modeling could detect stylistic traits that might be specific to works of a given time period and/or a given place, or even attribute the paternity of certain works considered until now as anonymous, to known composers.

Computational Perspective

Up until now, the analysis and modeling work has been done manually, which has limited the amount of data that could be processed and the number of questions that could be asked. The second approach uses a mathematical representation of songs as directed graphs (Scherbaum et al., 2015; 2016) to address the same questions as discussed above, e. g. to identify pillars and ornaments in a piece, from a computational perspective.

Based on a digital representation of each musical score (in the musicXML language) each song is modelled as a discrete sequence of harmonic states, which we subsequently represent as a directed graph (Chartrand, 1985). This way, a song can (literally) be seen as a trajectory (which we call song path) on a map of harmonic states (which we refer to as chordscape). For a discussion of the theoretical background and for details of the method, the interested reader is referred to Scherbaum et al. (2016). Within the framework of this model, the analysis of chord progressions becomes simply the analysis of the shapes of song paths and the comparison of different scores becomes the comparison of images. Since songs with similar chord progression sequences will have similar song paths on the chordscape, image processing algorithms can be used very effectively to analyse the similarity of songs in terms of their harmonic structure and their temporal development. In conjunction with high-dimensional visualisation techniques such as Sammon's maps (Sammon, 1969), the similarity of all songs of a whole corpus can then be displayed as a two dimensional similarity map, as has been demonstrated by Scherbaum et al. (2016). This allows us to compare the harmonic chord progression structure of the Georgian and the Medieval Western European subset of our mini-corpus, respectively, as well as to visualize the effect of the classical musicological modeling approach, i.e. the influence of the removal of ornamental features of the songs. Fig. 1 shows the Sammon's maps for the chord progressions of all songs in our mini-corpus. Each song is represented by a colored disk with two labels. The small number in the lower part of each disk refers to the song number in Table 1, while the letter in the center of each disk refers to the mode of the song. Songs numbered 1- 14 (color coded yellow) belong to the medieval Western European subset while song numbered 15-28 (color coded green) belong to the Georgian subset.

The two-dimensional mutual distances between the individual discs, each representing a song, are reasonably good approximations of the mutual distances of the dissimilarity of the corresponding song paths. As can be seen in Table 1, the odd numbered songs correspond to the reduced version of the songs, in which all ornamental features have been removed as described in the previous chapter, while the even numbered songs refer to the original scores.

In order to analyse different scores which might cover a very different pitch range we have to first make them comparable. In this paper, we have done this in two different ways, which are reflected in the two different maps in Fig. 1. For the left map, we have used the bass voice of each chord as reference. This means that a three-voiced chord is defined by the two intervals of the middle and top voice, respectively, with respect to the bass voice, independent of the absolute pitch of the bass voice. For the right map, we have used the pitch of the *finalis* note as the reference pitch and express a chord by three parameters, the mode degree of the bass voice with respect to the *finalis* and within the mode which we have determined for the song, plus the intervals of the middle and top voice, respectively, with respect to the pitch of the bass voice. This perspective can be seen as putting more musicological information into the chord assignment than the first approach. Although the shape of the disc distribution is different for the two cases (which is to be expected), the Medieval Western European subset and the Georgian subset cluster together. This means that their song path shapes seem to be fairly different between the two subsets independent of the way we choose the reference notes. What becomes different, however, between the left and the right Sammon's map is the spatial relation between the original scores (even numbered) and the reduced scores. In the right map the original and the reduced version of the scores remain closely spaced while this is only partially the case for the left map. This means, that the reductions of the scores affect the chord inventory based only on the intervals of middle and top voice with respect to the bass voice more strongly than the inventory of the chords in which the bass pitch (expressed in mode degrees with respect to the *finalis*) is included.

In order to investigate this in more detail, Figs. 2,3, show the matrix of the most frequently used chord transitions (sorted from left to right) in all songs corresponding to the left and right Sammon's maps, respectively. Please note that since the individual scores are vertically sorted according to their mode types, the uppermost 7 songs correspond to the Georgian while the lowermost 7 songs belong to the Medieval Western European subset of the songs, respectively. Figs. 2 and 3 reveal a lot of interesting structural features. It can be seen for example that certain chord transitions are restricted to either one or the other subset, independent of way we choose the reference pitches. It can also be seen by comparison that the frequency of particular chord progressions in Fig. 2 seems somewhat characteristic of the subset membership while in Fig. 3 it seems more characteristic of the mode type. This short and because of the limited space admittedly superficial discussion may already suffice to illustrate the potential of a computational approach to investigate the structural similarities but also the distinct differences between the two subsets of our mini-corpus.

References

- Arom, Simha. (1991). "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale." In: *Analyse musicale* 22, 'Analyse et modèles', Pp. 67—78.

- Arom, Simha. (2017). "From Georgian to Medieval Polyphonies. Analysis and Modeling." In: *The Dawn of Music Semiology, Essays in Honor of Jean-Jacques Nattiez*. Pp. 59—80. Editors: Dunsby, Jonathan and Goldman, Jonathan. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Chartrand, G. (1985). "Directed Graphs as Mathematical Models." In: *Introductory Graph Theory*. §1.5. Pp. 16—19. New York: Dover.
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singings, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi, Georgia: Tbilisi State University Press.
- Jordania, Joseph. (2010). "Georgian traditional polyphony in comparative studies: History and perspectives." In: *Echoes from Georgia: Seventeen arguments on Georgian polyphony*, Pp. 229—248. Nova Science Publishers.
- Meyer, Ch. (1993). "Polyphonies médiévales et tradition orale." In: *Cahiers d'ethnomusicologie*. 6. Pp. 99—117. Nadel, *Georgische Gesänge*. Leipzig: Lautabteilung, Kommissionsverlag Otto Harrassowitz.
- Scherbaum, Frank, Arom, Simha and Kane, Frank. (2015). "On the feasibility of Markov model based analysis of Georgian vocal polyphonic music." In: *Proceedings of the International Workshop on Folk Music Analysis*. Pp. 94—98. Paris, France.
- Sammon, J. W. (1969). "A nonlinear mapping for data structure analysis." In: *IEEE Transactions on Computers*, C-18(5). Pp. 401—409.
- Scherbaum, Frank, Arom, Simha and Kane, Frank. (2016). "Graphical comparative analysis of the harmonic structure of the VI. Akhobadze corpus of Svan songs." In: *Proceedings of the 8th International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 170—184. Editors: Tsurtsumia, Rusudan & Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Shugliashvili, Davit. (2004). "Preface." In: *Gurian Songs, Collection of sheet of music*. Tbilisi: International Centre of Georgian Folk Song. URL: <http://ethnomusicologie.revues.org/1>.
- Zaminer, F. and Ziegler, S. (1993). "Polyphonie médiévale et polyphonie du Caucase." In: *Polyphonies de tradition orale: histoire et traditions vivantes*. Pp. 70—84. Editors: Huglo, Michel & Pérès, Marcel. Paris: Éditions Créaphis.

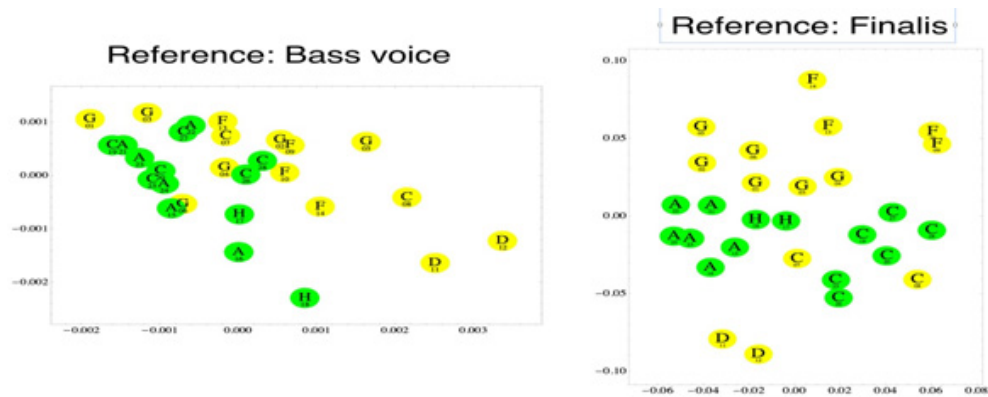
ცხრილი 1. გაანალიზებული ნიმუშების ჩამონათვალი. ნიმუშები №1–14 და №15–28 მიეკუთვნება, შესაბამისად, შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპული და ქართული სიმღერების ვარიანტებს გაანალიზებული მცირე ნაკრებიდან. აღნიშვნა (R) სახელწოდების ველში მიუთითებს, რომ ეს სიმღერის შეკვეცილი ვერსიაა.

Table 1. List of analysed scores. Scores 1 to 14 and 15 to 28, respectively, belong to the Medieval Western European and the Georgian songs subsets of the analysed mini-corpus. The label (R) in the name column refers to the reduced version of a song.

#	ID	Name	Mode
1	MG01	Veri Floris (R)	G
2	MG02	Veri Floris	G
3	MG03	Serena Virginum (R)	G
4	MG04	Serena Virginum	G
5	MG05	Dic Christi Veritas (R)	G
6	MG06	Dic Christi Veritas	G
7	MG07	Mater patris et filia (R)	C
8	MG08	Mater patris et filia	C
9	MG09	Que Nutritos Filios (R)	F
10	MG10	Que Nutritos Filios	F
11	MG11	Ave Regina Coelorum (R)	D
12	MG12	Ave Regina Coelorum	D
13	MG13	Maria Virgo Virginum (R)	F
14	MG14	Maria Virgo Virginum	F
15	MG15	Qovlisa Dabadebulisa (R)	A
16	MG16	Qovlisa Dabadebulisa	A
17	MG17	Romelman (R)	H
18	MG18	Romelman	H
19	MG19	Metskhe Galobis (R)	C
20	MG20	Metskhe Galobis	C
21	MG21	Aghdgomasa Shensa (R)	A
22	MG22	Aghdgomasa Shensa	A
23	MG23	Dghres (R)	A
24	MG24	Dghres	A
25	MG25	Dideba (R)	C
26	MG26	Dideba	C
27	MG27	Atskhovne Upalo (R)	C
28	MG28	Atskhovne Upalo	C

სურათი 1. სამონის რუკა/გამოსახულება ყველა გაანალიზებული ნიმუშის სასიმღერო ბილიკით.

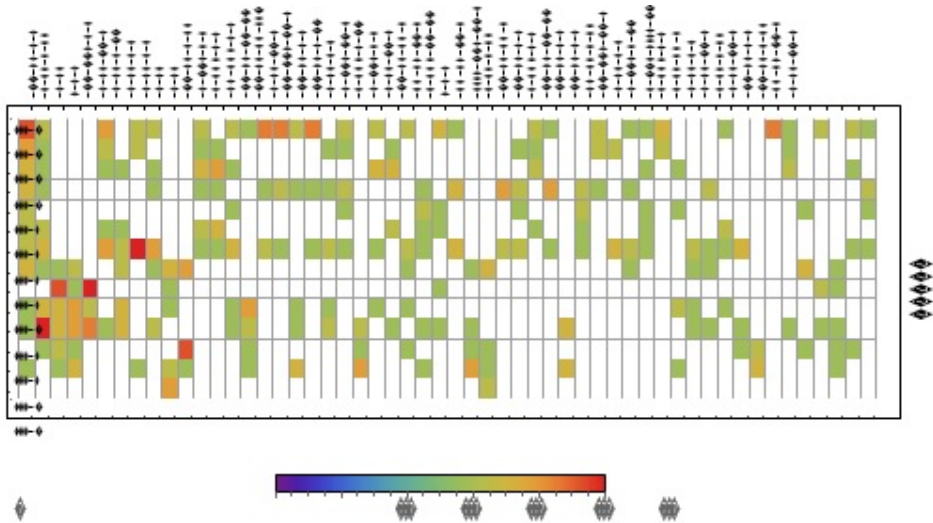
Figure 1. Sammon's map for the song paths images of all analysed songs.



სურათი 2. ყველა სიმღერაში ყველაზე ხშირად გამოყენებული აკორდული გადანაცვლების მატრიცა (დალაგებული მარცხნიდან მარჯვნივ). აკორდის აღნიშვნები მიუთითებს ინტერვალებს, რომლებიც დადგენილია ბანის, როგორც საყრდენი ხმის გათვალისწინებით.

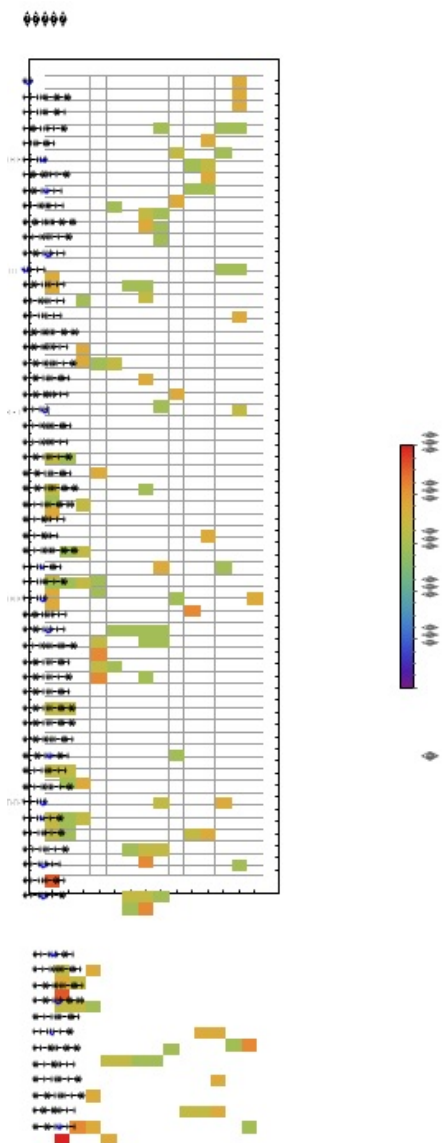
Figure 2. Matrix of most frequently used chord transitions (sorted from left to right) in all songs.

Chord labels refer to the intervals with respect to the bass voice.



მაგალითი 3. ყველა სიმღერაში ყველაზე ხშირად გამოყენებული აკორდული გადასაცვლებების მატრიცა (დალაგებულია მარცხნიდან მარჯვნივ). აკორდის აღნიშვნები მიუთითებენ ინტერვალებს, რომლებიც განსაზღვრულია აკორდის ბანის ხმიდან კილოს საფეხურის გათვალისწინებით, სადაც საყდრენ ბგერად მიჩნეულია ფინალისი და ამავდროულად, ინტერვალებს ბანის საყრდენი ტონით.

Figure 3. Matrix of most frequently used chord transitions (sorted from left to right) in all songs. Chord labels refer to the interval with respect to the mode degree of the bass voice of the chord with respect to the finalis as well as to the intervals with respect to the bass voice.



მუსიკალური სისტემა ქართულ საეკლესიო საგალობლებსა და ხალხურ სიმღერებში

ქართული საეკლესიო საგალობელი და ხალხური სიმღერა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ერთმანეთთან დაკავშირებულ ნიმუშებს წარმოადგენენ. გალობის ტრადიციის როგორც მატარებლები, ისე მკვლევრები ამ შესამჩნევი კავშირების შესახებ ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში აღნიშნავდნენ და ამ დროიდან მოყოლებული, ქართული ტრადიციული მუსიკის სპეციალისტების ინტერესი ამ კავშირების დადგენის მიმართულებით დღემდე არ განელვებულა¹. საკითხს სპეციალური შრომაც კი მიეძღვნება (გაბისონია, 2001), სადაც ქართული ხალხური სიმღერისა და საგალობლის ურთიერთმიმართების სხვადასხვა ასპექტზეა (ესთეტიკურ, შინაარსობრივ, დრამატურგიულ, ფორმის, მელოდიკის, კილოს) საუბარი. კავშირები რომ არსებობს, ცხადია, რადგან მუსიკალური გამოცდილების გაზიარება საეროდან სასულიერო ტრადიციაში და, პირიქით, ბუნებრივი პროცესია. ჩემი დღევანდელი მოხსენება ეხება არა კავშირების, არამედ განსხვავებების წარმოჩენას, ისეთი განსხვავებებისა, რომელიც ზედაპირზე არ დევს, არ მიეკუთვნება ესთეტიკური მნიშვნელობის კატეგორიებს და ვლინდება წმინდა მუსიკალურ კანონზომიერებებში.

წინამდებარე ნარკვევში ყურადღებას გავამახვილებ პროცესებზე და გამოვყოფ მიზეზებს, რამაც ჩამოაყალიბა, **ჩემი აზრით, მუსიკალური ორგანიზების განსხვავებული ნორმები** ქართულ სამუსიკო მრავალხმიანი ტრადიციის ორ შენაკადში: ხალხურ და პროფესიულ მუსიკაში.

ხალხური სიმღერისა და საგალობლის არსებობის გარემო და დანიშნულება სხვადასხვაა და, ცხადია, ეს არის მათ შორის მთავარი განსხვავების მიზეზი. სიმღერა ხალხურ ყოფაში დაიბადა, საეკლესიო საგალობელი კი – სამონასტრო კერებში. საგალობელი ღვთისმსახურების ნაწილია და მის მუსიკალურ კანონზომიერებებში ყველგან უნდა ვლინდებოდეს ეს პირველადი დანიშნულება. მართლაც, საგალობლის მუსიკალური გამომსახველობის ხერხების კომპლექსი (მეტრი, რიტმული მხარე, დინამიკა, შტრიხები, ტემბრი, მელოდიკა, ჰარმონია, ფაქტურა) სრულ შესაბამისობაშია საგალობლის ესთეტიკურ-შინაარსობრივ მხარესთან და საგალობლის ლიტურგიკულ დანიშნულებასთან.

თუკი საგალობლისა და ხალხური სიმღერის განვითარების პროცესს, **ფართო გაგებით, მუსიკალური ტექსტების** ჩამოყალიბების პროცესს დავაკვირდებით ცნობილი მუსიკისმცოდნის, მარკ არანოვსკის მიერ შემოთავაზებული კრიტერიუმებით (Арановский, 1998), გაგვიადვილდება **მუსიკალური ორგანიზების განსხვავებული ნორმების** არსებობის მიზეზების წარმოჩენა, რასაც ემსახურება ჩემი მოხსენება. მუსიკალური ტექსტის ჩამოყალიბების პროცესის საზოგადო პრინციპების ძიებისას, მეცნიერი მიუთითებს თანამედროვე მუსიკოლოგიაში დამკვიდრებულ ტერმინებზე: განვითარება, გაშლა-განვითარება, ვარიირება, ვარიანტულობა და სხვ. და აღნიშნავს: „მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტერმინების ქვეშ

¹ სხვადასხვა მკვლევრის ნაშრომებში არაერთხელ აღნიშნულა აღმოსავლეთ საქართველოს, კერძოდ, ქართლ-კახური სუფრული სიმღერების ზეგავლენა კარბელაშვილების სკოლის საგალობლებზე, რაც შუა ხმის მელოდიურ განვითარებულობაში ვლინდება. საუბრობენ ასევე, შემოქმედის სკოლის საგალობლებში გურული პოლიფონიური აზროვნების კვალზე.

სხვადასხვა პროცესი იგულისხმება, მაინც ხდება მათ მნიშვნელობებში ერთმანეთის გადაფარვა, რადგან ისინი გულისხმობენ ახალი სტრუქტურის არსებულისგან წარმოქმნას“. იგი გვთავაზობს ლინგვისტიკაში აპრობირებულ ტერმინს **დერივაცია** რომელიც გულისხმობს სიტყვანარმოქმნას, სიტყვისაგან ან სიტყვის ფუძისაგან ახალი სიტყვის წარმოებას. მეცნიერის მოსაზრებით, რადგან ლინგვისტიკაში **დერივაცია** გულისხმობს **ერთი სტრუქტურიდან მეორეს მიღების ნებისმიერ მეთოდს**, შესაძლებელია, მასში განზოგადდეს ყველა ის ხერხი, რომლებთანაც კავშირი აქვს განვითარებას, ვარირებას და ვარიანტულობას. „ამ ოპერაციების შედეგად მიღებულ რეზულტატს შეიძლება დერივატი ვუნოდოთ, ხოლო თავად **დერივაცია** განვიხილოთ, როგორც მუსიკალური ტექსტის შექმნის მექანიზმი“ – წერს იგი (Арановский, 1998: 95). არანოვსკი გამოყოფს **დერივაციის ორ ტიპს**: შედარებით მკაცრს და თავისუფალს და მათ განასხვავებს იმის მიხედვით, რომ, ერთ შემთხვევაში, **დერივაცია** ექვემდებარება მეტ-ნაკლებად განსაზღვრულ წესებს, მეორე შემთხვევაში კი – მხოლოდ ზოგად კანონზომიერებებსა და ტენდენციებს.

თუ დერივაციის პროცესს საგალობელისა და ხალხური სიმღერის ქრილში განვიხილავთ, მუსიკალური ტექსტის ჩამოყალიბების პროცესებში თვალნათლივ დავინახავთ დერივაციის ორ სახესხვაობას: საგალობლის მუსიკალური ტექსტის ჩამოყალიბება ექვემდებარება განსაზღვრულ წესებს, რომელიც დადგინდა ეკლესიის მიერ, ხოლო ხალხური სიმღერისა – ზოგად კანონზომიერებებსა და ტენდენციებს, რომლებიც ამა თუ იმ ერის სამუსიკო-სააზროვნო ფენომენში ვლინდება. იქიდან გამომდინარე, რომ ქართული ხალხური სიმღერისა და საგალობლის მრავალხმიანი ქსოვილის ფორმირებაში დერივაციის განსხვავებული პროცესები მიმდინარეობდა, მოსალოდნელია, რეზულტატიც განსხვავებული იყოს. **განვიხილოთ ეს პროცესი ქართული საეკლესიო საგალობლის მაგალითზე.**

ქრისტიანული საეკლესიო საგალობლის მელოდიური სტრუქტურები შეიქმნა არა თავისთავად მელოდიური ტონების შეკავშირების, არამედ სიტყვიერი ტექსტის შემადგენელი ერთეულების არტიკულაციურ-ინტონაციური გაფორმების შედეგად. ასე მოხდა ქართული საეკლესიო საგალობლის შემთხვევაშიც, რომლის **მრავალხმიანი სახით ჩამოყალიბებამდე** ბიზანტიიდან შემოსული საგალობლის ერთხმიანმა მელოდიურმა სტრუქტურებმა თავიდანვე განიცადადეს გარკვეული ადაპტირება. სავარაუდოა, რომ ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ნიმუშების ქართულ ენაზე თარგმანს თან მოჰყვა გარკვეული ცვლილებები მელოდიურ ფორმულებში, ქართულ სიტყვიერ ტექსტთან ჰანგის ბუნებრივი შერწყმის მიზნით, იმავდროულად, ჰანგის ძირითადი კონტურის, მისი პროფილის შენარჩუნებითა და დაცვით. **ამრიგად, დერივაციის პროცესი ქართული გალობის ტრადიციაში ერთხმიანი ჰანგის ადაპტირებით დაიწყო. გალობის ჰანგების ჩამოყალიბების გზაზე შემდეგი ეტაპი მისი გამრავალხმიანება იყო. გალობის მრავალხმიანობის ფორმების განვითარების შემდგომი გზა კი კვინტურ-ოქტავური პარალელიზმიდან სადა სტილის გალობისა და შემდეგ გამჟღავნებული გალობის წარმოშობამდე მიდის. მრავალხმიანობის ფორმებისა და ფაქტურის ტიპების მრავალფეროვნების მიუხედავად, ქართული საეკლესიო საგალობლების მუსიკალურ სტრუქტურაში გამოიყოფა მდგრადი მახასიათებლები:**

- მრავალხმიანობა მხოლოდ ვოკალური სამხმიანობითაა წარმოდგენილი (სამზე მეტხმიანობა ფრაგმენტულად ვლინდება).

- მრავალხმიანობის ფორმირების პროცესი ლინეარულად მიმდინარეობს, რაც, ერთი შეხედვით, თანასწორუფლებიანი მელოდიური (აზრობრივი) ხაზების ურთიერთობით წარმოიქმნება. ამასთან, საგალობლის პოლიმელოდიურ ქსოვილში **ზედა ხმა** (სადაც მთავარი ჰანგია მოთავსებული), **ყოველთვის ინარჩუნებს წამყვან მნიშვნელობას და ფუნქციურად გამოიყოფა მათგან.**

- **საგალობლის წყობაში ყოველთვის ჩანს თითოეული თანმხლები ხმის კოორდინაცია ზედასთან – მთავართან.**

• **საგალობლის მრავალხმიანობაში ვერტიკალი** გამოდის, როგორც ხმათა კორელაციის საფუძველი, ხოლო **ჰორიზონტალი** – მისი ფორმირების მეთოდი.

ამრიგად, საგალობელს ახასიათებს მთელი რიგი მუსიკალური „რეგლამენტები“. მრავალხმიანობის ფორმირების პროცესში კი განსაკუთრებით საყურადღებოა საგალობლის **ყველა ფაქტურულ ნაირსახეობაში** ხმების ერთმანეთისაგან განსხვავებული ფუნქციური დანიშნულება – **მთავარისა და დაქვემდებარებულის პრინციპით**. ერთი მხრივ, ხმათა დამოუკიდებლობა და, მეორე მხრივ, მუდმივი კოორდინაცია წინასწარდადგენილ, წინასწარგანსაზღვრულ ზედა ხმაში არსებულ ჰანგთან – ჰორიზონტალური და ვერტიკალური პარამეტრების ურთიერთობის ახალ ფორმას წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ **მთავარი ხმის წამყვანი ფუნქცია** აყალიბებს არა მხოლოდ მუსიკალური ფაქტურის განსაკუთრებულ ტიპსა და ხმათა ფუნქციების ბინარულობას, არამედ განაპირობებს საგალობლის მუსიკალური ქსოვილის **ჰარმონიული ორგანიზების ორიგინალური, ხალხური სიმღერისაგან განსხვავებულ პრინციპებსაც**. მოხსენებაში ყურადღებას მივაპყრობ სწორედ ჰარმონიულ სისტემას და, ვისთვისაც ცნობილია, შევასხენებ, ხოლო – ვისთვისაც არა, გავაცნობ იმ მნიშვნელოვან დასკვნებს, რომლებიც ქართველი მკვლევრების მიერაა გამოტანილი ქართული ტრადიციული მუსიკის ჰარმონიული კანონზომიერებების შესწავლისას.

ქართული ხალხური მუსიკის მოდალური ჰარმონიული კანონზომიერებები პროფ. ი. ჟორდანიას მიერ ასე განისაზღვრება²: „ქართული ხალხური ჰარმონიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს დამახასიათებელ ნიშან-თვისებად უნდა ჩაითვალოს მისი არაჩვეულებრივი ლოგიკურობა და მკაცრი, საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული კანონზომიერებების მტკიცე სისტემა. ამ სისტემის საფუძველს წარმოადგენს ქართულ ხალხურ სისტემაში აკორდთა, საფეხურთა ურთიერთდამოკიდებულება, მათი ფუნქციონალური³ ბუნება...“ (ჟორდანია, 1983: 54). მოდალურ სისტემაში ჰარმონიული ფუნქციონალიზმის საკითხი პირველად პროფ. შ. ასლანიშვილმა წამოჭრა. მანვე მიაქცია ყურადღება ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელ უმნიშვნელოვანეს თავისებურებას – აკორდთა სეკუნდურ ფუნქციონალურ ურთიერთდამოკიდებულებას და წარმოგვიდგინა ქართულ ხალხურ მუსიკაში საფეხურების ფუნქციონალური დამოკიდებულებების სპეციფიკური სისტემა (ასლანიშვილი, 1954: 164-208). ი. ჟორდანიამ შემდგომ კვლევებში განავითარა ეს მიმართულება და დაადგინა ჰარმონიულ ფუნქციათა სარკისებურობა (მაგ. 1), ტონიკის ზევით და ქვევით მდებარე საფეხურების მკვეთრი დიფერენცირება. ქართული ხალხური მელოდიკისა და ჰარმონიული ენის საფუძვლად მან მიიჩნია მონოტონიკურობა (ჟორდანია, 1983: 56-68).

აღნიშნული ჰარმონიული კანონზომიერებებით არ ხასიათდება ქართული საეკლესიო საგალობელი. ეს შესამჩნევია როგორც სმენითი შთაბეჭდილებით, ისე თეორიული ანალიზით. **ამრიგად, თუ ჰარმონიული წყობის ქართულ ხალხურ სიმღერებში აშკარაა ჰარმონიული ვერტიკალის მოქმედება, იმავე წყობის საგალობელთა ქსოვილში მსგავსი მიმართება არ გვხვდება⁴.**

² ცხადია, საუბარია სადა სტილის საგალობლებზე და ჰარმონიული წყობის სიმღერებზე, სადაც ხმათა ვერტიკალური კოორდინირება ფაქტურაში მკაფიოდ ჩანს. რაც შეეხება პოლიფონიური ფაქტურის მქონე სიმღერებს, მასში ჰარმონიული კანონზომიერებები მხოლოდ საკადანსო ბრუნვების ბოლოს ვლინდება.

³ აქ ტერმინს არ აქვს ვინრო, მხოლოდ ევროპული მაჟორულ-მინორული ჰარმონიული ფუნქციონალიზმის მნიშვნელობა.

⁴ აქვე განვმარტავთ, რომ ამჯერად ჩვენი შესწავლის ობიექტი არის სადა კილოს საგალობლები და ჰარმონიული წყობის ხალხური სიმღერები. პოლიფონიური წყობის სიმღერებსა და საგალობლებში

ესე იგი: სახეზეა სხვაობა მეორე ნიშნითაც – როგორც მუსიკალური ქსოვილის შინაგან ორგანიზებაში, ისე ჰარმონიულ კანონზომიერებებში.

იბადება კითხვა: რამ განაპირობა ასეთი განსხვავება ერთი მუსიკალური კულტურის მრავალხმიანი ტრადიციის ორ – საერო და სასულიერო გამოვლინებაში? ხალხური სიმღერის მსგავსად, რატომ არ მოხდა კილოური აზროვნების კრისტალიზაცია და რატომ არ ჩამოყალიბდა მოდალური სისტემა თავისებური ფუნქციონალური ურთიერთობებით საგალობლის სტილში? თუმცა ამ უკანასკნელში მკაფიოდაა გამოხატული ქართული ტრადიციული მუსიკალური ენის ისეთი ზოგადი კანონზომიერებები, როგორიცაა დიატონური კილოური სისტემა, კვარტულ-კვინტური ვერტიკალი და აკორდიკის აგების ზოგადი ნორმები. თუკი საგალობლის განვითარების მოგვიანო ეტაპზე (XIX-XXსს.) სხვადასხვა სამგალობლო სკოლის ნიმუშებში აშკარაა ადგილობრივი, რეგიონული სამუსიკო სტილის ზეგავლენა, რაც მუსიკალური ენის სხვადასხვა პარამეტრში ვლინდება (სვეტიცხოვლის სამგალობლო სკოლა, შემოქმედის სამგალობლო სკოლა), რითი აიხსნება საგალობლის მხრიდან ქართული ხალხური სიმღერის ჰარმონიული სისტემის კანონზომიერებების არ გაზიარება?

დასავლეთ ევროპული მრავალხმიანობისაგან განსხვავებით, სადაც გამრავალხმიანებული ნიმუშების დაფიქსირების მიზნით მიმდინარეობს ნოტაციის სრულყოფა და კანტუს ფირმუსზე დაშრევებული ხმების ფიქსირების გამო თანდათან უკანა პლანზე გადადის იმპროვიზაციული საკომპოზიტორო პრაქტიკა (თუმცა XIII საუკუნეში ჯერ კიდევ დასტურდება), **ქართული გალობის ტრადიციაში მეორე და მესამე ხმის ფიქსირებისათვის სპეციალური სისტემა არ შექმნილა.** არამედ, მთავარი ჰანგისთვის დანარჩენი ხმების იმპროვიზაციული შეწყობის პრაქტიკა მე-20 საუკუნემდე, საგალობლების სანოტო სისტემაზე გადატანამდე გრძელდება. აღნიშნულის დასტურად მრავალი არგუმენტის მოყვანა შეიძლება. ამის ნათელი დასტურია ქართულ ტრადიციაში გალობის სწავლების მეთოდებზე მსჯელობა, რასაც არაერთი საგაზეთო-საჟურნალო პუბლიკაცია თუ სამეცნიერო კვლევა მიეძღვნა (ფ. ქორიძე, ივ. ჯავახიშვილი, ო. ჩიჯავაძე, მ. სუხიაშვილი, დ. შულღიაშვილი). ეს მეთოდები მოკლედ და მკაფიოდაა გადმოცემული ქართული გალობის ტრადიციის მატარებელთა უკანასკნელი წარმომადგენლის, სრული მგალობლის არტემ ერქომაიშვილის სიტყვებში, რომელიც აღწერს ქართული მრავალხმიანი გალობის სწავლების ტრადიციას საქართველოში: „მგალობლები პირველი ხმის შესწავლით იწყებდნენ გალობას და შემდგომ სწავლობდნენ მეორე და მესამე ხმის შეწყობას. ეს ეტაპი გრძელდებოდა ექვსი თვის განმავლობაში და როდესაც კარგად გაინაწევბოდნენ, უკვე შეეძლოთ მხოლოდ პირველი ხმის შესწავლით ეგალობათ საგალობლის სამივე ხმა. „მეორე და მესამე ხმას ვინა გვასწავლიდა ... ჩვენ უნდა შეგვეწყოო“ (ყვანია, 2007).

ამრიგად, მრავალხმიანობის ფორმირების პრინციპი – მთავარ ჰანგზე ორიენტირება, უცვლელია საეკლესიო საგალობლის ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე. ეს ნიშნავს იმას, რომ მელოდიური მოდელის თავისებურებები საგალობლის მრავალხმიანობის განვითარების ყველა ეტაპზე აირეკლებოდა მოდელსა და მასზე შებანებულ ხმებს შორის ჰარმონიული ურთიერთობების ფორმაში. **ვფიქრობ, რომ მელოდიურ მოდელსა და მის კი-**

ფუნქციონალიზმის პრინციპის გააზრება ყოველთვის მართებული არ არის, რადგან თანხმოვანებების უდიდესი ნაწილი დამოუკიდებელ ერთეულებად არ ყალიბდება (გარდა მეტრულ-რიტმულად გამოკვეთილ ნერტილებზე წარმოქმნილი აკორდებისა). მათ ფორმანარმოქმნელ, ან ფორმის მართვის ფუნქციაზე საუბარიც კი ზედმეტია. ამ თანაჟღერადობებს კოლორისტული, ფონური მნიშვნელობა ენიჭებათ და, კილო-ფუნქციონალური თვალსაზრისით, ნეიტრალურნი არიან. ლ. მაზელის აზრით, გარკვეულ კილოურ სისტემებში, რომლებიც მოდალური შეფარდებებითა და კავშირებით ხასიათდებიან, თანაჟღერადობები არა იმდენად დინამიური ფუნქციის, არამედ კოლორისტული მოვლენის ხარისხში წარმოგვიდგებიან (ჭოხონელიძე, 1988).

ლო-ინტონაციურ რაობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს საგალობლის მუსიკალური ქსოვილის ჩამოყალიბებაში⁵.

ჩემი აზრით, საგალობლის მრავალხმიანი ქსოვილის ჩამოყალიბების გზაზე საყურადღებოა არა მხოლოდ **ფორმები მრავალხმიანობისა**, არამედ სანყისი მუსიკალური მასალა, ამ მასალის ტიპი და ხასიათი, საიდანაც მრავალხმიანობა აღმოცენდა. აქვე წამოიჭრება საკითხი მელოდიური ხაზის მუსიკალური ქსოვილიდან განცალკევების მიზანშეწონილობის შესახებ. ხალხურ სიმღერებთან დაკავშირებით, იოსებ ჟორდანიას აღნიშნავს: “შეუძლებელია მელოდიური და ჰარმონიული სანყისების ერთმანეთისგან დაცილება და მათი განცალკევებული ანალიზი, რადგან ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნების დედაარსი სწორედ მელოდიური და ჰარმონიული მოვლენების ერთიანობაში მდგომარეობს” (ჟორდანია, 1978: 56). ვრცელდება თუ არა ხალხურ მუსიკასთან მიმართებით გამოთქმული ეს აქსიომატური დებულება საგალობლებზე? საგალობლის მრავალხმიანი ქსოვილის ჩამოყალიბების პროცესიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, რომ არა! რადგან სამხმიანი საგალობელი ერთხმიანი მოდელის გამრავალხმიანების შედეგია, სწორედაც რომ შესაძლებლად მიგვაჩნია მელოდიური ხაზის განცალკევებული ანალიზი, რათა ჯერ მისი ბუნება დადგინდეს. ქართულ საეკლესიო საგალობელში პირველი მოცემულობა მელოდია-მოდელია და შემდეგი საფეხურია მისი მრავალხმიანი რეალიზება.

თუ ერთხმიანი მელოდიის ანალიზისას დავეყრდნობით ცნობილი მეცნიერის ე. ალექსევეის კლასიფიკაციას, ქართული საეკლესიო საგალობლის მელოდიური ხაზი (კანტუს ფირმუსი) განეკუთვნება მოტივების ფუნქციონალური ორგანიზების კოორდინირებულ ტიპს, სადაც მთავარი საყრდენი ტონის გამოყოფა და მის მელოდიურ ცენტრად ქცევა, უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო ხდება, რომ იგი ფონურად არის უპირატესი, ხაზგასმულია გაგრძელებით, შეჩერებით, ან ზოგჯერ გამეორებით⁶. ამრიგად, გარკვეული დისკრეტულობა, დაშორებულობა, განზიდვა არის სპეციფიკური თავისებურება ქართული საეკლესიო საგალობლის მოდულებისათვის, რაც, ასევე, ახასიათებს ძველებურ მონოდიას. როგორც ირკვევა, საგალობლის ჰარმონიული სისტემა მჭიდრო კავშირში დარჩა იმ მელოდიურ სანყისებთან, საიდანაც ეს მრავალხმიანობა აღმოცენდა. მრავალხმიან გარდასახვაშიც შეინარჩუნა ერთხმიანი მოდელის ჰარმონიული თავისებურებები. ამრიგად, საგალობელში ხალხური სიმღერისგან განსხვავებული ქსოვილის ორგანიზების პრინციპებისა და ჰარმონიული კანონზომიერებების არსებობის მიზეზები დერივაციის იმ პროცესით აიხსნება, რომელშიც საგალობლის მრავალხმიანი მუსიკალური ტექსტი ყალიბდებოდა. პროცესის თავისებურებებია:

1. საგალობლის მრავალხმიანობის რეზულტატიური, მოდელზე ორიენტირებული ფორმა.

2. მოდელზე ორიენტირება და ამ მოდელის იმპროვიზაციული გარდაქმნა განვითარების ყველა ისტორიულ ეტაპზე.

⁵ ამდენად, შემთხვევითი არ არის, რომ ქართული საგალობლის ზედა ხმის მელოდიკის ტიპი კავშირს აქვს მართლმადიდებლური ტრადიციის მონოდიასთან, რომელმაც ჰანგის აგების ზოგადი ცენტონური პრინციპები ბიზანტიისგან გაიზიარა. საგალობლის კომპოზიციები იქმნება მზა მელოდიური ფორმულების შეკავშირებით. ჩვენამდე მოღწეული სადა საგალობლის მთავარი ჰანგის მელოდიკაც ვინორ დიაპაზონიანი მოკლე საქცევების გადაბმით აიგება და ამ საქცევების დიაპაზონი უმეტესად კვარტის ინტერვალს არ სცდება. ამ მზა მელოდიურ ფორმულებში არა მხოლოდ მთავარი აზრია გადმოცემული, არამედ კონცენტრირებულია ის წინაპირობები, რომლებიც მოცემული ერთხმიანი მოდელის მრავალხმიანი ხორცშესხმის მიმართულებას განსაზღვრავენ.

⁶ ე. ალექსევეის თეორიის (მელოდიური ტონების ფუნქციების შესახებ) შესაბამისად მეორე ტიპი არის მოტივების ფუნქციონალური ორგანიზების სუბორდინაციის ტიპი, რომელსაც ხალხური სიმღერის მელოდიკა მიეკუთვნება, სადაც კილოური ცენტრის შეგრძნება დიდ მონაკვეთებზე უკვე ჩამოყალიბებულია (Алексеев, 1976).

3. საგალობლის ქსოვილის ფორმირებაში წამყვანი ლინეარული საწყისი. ყველა ხმაში მელოდიური განვითარების კანონზომიერებებზე ორიენტირება.

4. ერთხმიანი მოდელის მელოდიკის კოორდინირებული ტიპი და მისი კილო-ინტონაციური საფუძვლები.

5. მოდელზე ორიენტაციით გამოწვეული ლიმიტირებები.

ამრიგად, ზედა ხმაზე ორიენტირებულობის აუცილებლობამ გამოიწვია მუსიკალურ ქსოვილში არა მოდალური ფუნქციონალური ურთიერთობების კრისტალიზაციის მიმართულებით (ჰარმონიული ვერტიკალის), არამედ მაქსიმალურად, მელოდიური საწყისის (პოლიფონიური მიმართულებით) განვითარება, რაც სისრულით გამოვლინდა, ერთი მხრივ, სადა სტილიდან გამჟღავნებულ-მელოდიური მოდელის აღმოცენებაში და, მეორე მხრივ, გამჟღავნებული მელოდია-მოდულებისთვის შესაბამისი ხმების შეწყობით განვითარებული პოლიმელოდიური სტილის წარმოქმნაში.

ქართული ხალხური მუსიკის ჰარმონიული წყობის ნიმუშებში მკაფიოდ ჩანს კილოური რაობა და აკორდთა ფუნქციონალური დატვირთვა. დასავლეთ ევროპის ჰარმონიის ისტორიიდან ცნობილია, როგორ უწყობს ხელს ჰარმონიული-ვერტიკალური ურთიერთობების ჩამოყალიბებას და, ზოგადად, ვერტიკალის აღქმას ინსტრუმენტული თანხლება. ინსტრუმენტი ქმნის შესაძლებლობას, მრავალხმიანი სტრუქტურა (ზოგჯერ ორხმიანი), ხშირად განმეორებადი, მატერიალურად აღიქვა, როგორც ერთი მთლიანობა, აკორდი და არა ინტერვალის დაშრევა. არ არის გამორიცხული, ქართული ჰარმონიული წყობის სიმღერებში ჰარმონიული ურთიერთობების ჩამოყალიბების ხელშეწყობა მომხდარიყო ინსტრუმენტის გავლენით, ხოლო ქართულ საგალობელში ამ გავლენის არარსებობამ შემოინახა ქსოვილის ორგანიზების უძველესი ფორმა. ეს ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების ორიგინალურობასა და სიმდიდრეს წარმოაჩენს.

ვფიქრობ, მთქმელის ჰანგის ინტონაციური ბუნების შესწავლა და მისი მრავალხმიანობაში გარდასახვის პრინციპების შემდგომი კვლევა, ამასთან, დეტალური მუსიკალური ანალიზი, გაგვიმყარებს არგუმენტებს, რომ დავასაბუთოთ ტრადიციული მუსიკის სფეროში ორი, ერთმანეთთან დაკავშირებული **მუსიკალური სისტემის არსებობა**.

საკითხის ფართო, ევროპულ კონტექსტში განხილვის მიზნით მოვლენების შესწავლა სხვა ქვეყნების მუსიკალური ტრადიციების საფუძველზეც უნდა განხორციელდეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). „დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის კილოები“. კრებულში: *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. I ტ. გვ. 164-208. თბილისი, ხელოვნება.

გაბისონია, თამაზ. (2001). „ქართული საეკლესიო საგალობლისა და ქართული ხალხური სიმღერის ურთიერთმიმართების რამოდენიმე ასპექტი“. კრებულში: *წურწუშია, რუსუდან (პ/მ რედ.). სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. (გვ. 209-222). ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

უვანია, თინათინ. (2007). „სიმღერა-გალობა ერქომაიშვილების მუსიკალური ოჯახის ცხოვრების წესი“. შრომების კრებულში: *ანდრიაძე, მანანა (რედ.). მუსიკისმცოდნეების საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ჟორდანია, იოსებ. (1983). „ჰარმონიული ფუნქციონალიზმის საკითხისთვის ქართულ ხალხურ სიმღერებში“. სამეცნიერო შრომების კრებულში: *ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი*. გვ. 53-71. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ჭოხონელიძე, ევსევი. (1988). „ხმათა კოორდინაციისა და ჰარმონიის ზოგიერთი თავისებურება ქართულ ხალხურ მრავალხმიან (პოლიფონიურ) მუსიკაში“. კრებულში: *გაბუნია, ნოდარ; ნურნუშია, რუსუდან და სხვ. (რედკოლეგია). ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები*. (გვ. 29-42). თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

Алексеев, Эдуард. (1976). Проблемы формирования лада: на материале Якутской народной песни. Москва, Музыка.

Арановский, Марк. (1998). *Музыкальный текст. Структура и свойства*. Москва, Композитор.

TAMAR CHKHEIDZE
(GEORGIA)

INTERRELATION OF MULTIPART STRUCTURE AND HARMONYREGULARITIES IN GEORGIAN SACRED CHANTS AND FOLK MUSIC EXAMPLES

The Georgian church chant and folk song present interconnected examples of Georgian traditional polyphony. The bearers of these traditions, as well as researchers already remarked on these noticeable connections in the 19th century, and since then the interest of specialists of Georgian traditional music in this direction has continued¹. An entire paper was dedicated to this issue (Gabisonia, 2001). Different aspects of the relationship between Georgian folk song and chant (aesthetic, content, dramaturgy, structure, melodic and mode). The fact of existence of the connections is obvious because the sharing of musical experience from secular into sacred tradition and vice versa is the natural process. The report is mainly dedicated not only to connections but demonstration of differences which don't exist on the surface and don't belong to the esthetic categories and are revealed in purely musical peculiarities.

The environments in which folk songs and chants exist, are different, and it is obvious that this is the main reason of the differences between them. Song originated in the folk life, and church chant at the monastery hearth. A chant is an indivisible part of the divine service, and this primary purpose should be revealed everywhere in its musical regularities. We would like to focus on the processes, which, in our opinion, formed the different norms of musical organization in the Georgian musical polyphonic tradition.

We would like to observe the process of formation of musical texts of folk songs and chants in accordance with the use of the methodology and terminology suggested by a well-known music scholar Mark Aranovsky (Aranovsky, 1998). On the path of researching general principles of formation of musical text, the scholar indicates the terms established in modern musicology: development, variation, variant versions, etc. and remarks that "despite the fact, that under these terms there are implied different processes, still the meanings cover each other as they imply the origin of a new structure from the existing one". He offers a term from linguistics – **Derivation** (Aranovsky, 1998: 95), which implies word origin: the process of producing of a new word from a word and/ or word root.

The scholar suggests that it is possible to generalize the devices, with which the development, variation, and variant versions have connections, as derivation in linguistics implies any method of receiving another structure from the first. "The result received from these operations can be called a *Derivative*, and derivation itself can be discussed as the mechanism of creation of a musical text." It is interesting that Aranovsky separates two types of derivation: comparatively strict, and free. He differentiates them not in accordance that one gives and the second one doesn't give the means of

¹ In the works of different scholars it was remarked the influence of eastern Georgia many times, particularly *Kartli-Kakhetian* table songs on Karbelashvilis' school chants which is revealed in the melodic development of the middle part. Also, they mentioned the trace of *Gurian* polyphonic thinking in the chants of *Shemokmedi* School.

reconstruction of primary structure, but by the fact that in one case, derivation more or less subordinates to the definite rules and in a second case – only regularities and tendencies, but so general that their real expression can be any desired structure – one of the possible many.

If we discuss the derivation process with respect to chants and folk songs, in the processes of formation of a musical text, we will clearly see two varieties of derivation: the formation of a musical text of a chant subordinates to definite rules, which were stated by church, and of folk song – general regularities and tendencies which are revealed in the thinking phenomenon of this or that nation. Proceeding from this, as the different processes were going on in the polyphonic tissue of Georgian folk song and chant, the received result is different. We see the difference in the inner organizing of a musical tissue also in harmonic regularities².

Let us discuss the derivation process on the example of Georgian church chant. On the road to formation of polyphonic tissue of a chant, the type and character of the primary musical material should be taken into consideration with regard to where polyphony originated and the process itself.

Melodic structures of the Christian church chant were created as a result of the realization of articulation-intonation units composing verbal text, and not as a result of connection of melodic tones itself. This happened in the case of the Georgian church chant, before the formation of which as polyphony, monophonic melodic structures coming from Byzantium suffered a certain adaptation. It is presumable that the translation of Byzantine hymnography examples in Georgian was followed by certain changes in melodic formulas with purpose to naturally merge the melody with the Georgian verbal text. This occurred simultaneously with the maintenance and protection of the main profile of the melody. Thus, it is not accidental that the melodic type of the upper (first) part of Georgian chants reveals a connection with the monophony of the orthodox tradition, which established general *centonic* principles from Byzantium. The chant compositions are created with connection of **ready melodic formulas-modi**. The melodic structure of the main tune of the plain chant, which has survived, is characterized by a connection of narrow, ambitious, short modi, and the range of these modi doesn't expand beyond the fourth. The church chant proceeding from its primary function is based on canonical text and musical melody organized by *Ochtoechos*. In these ready melodic formulas, not only the main idea is delivered, but those preconditions are concentrated, which define the direction of polyphonic embodying of the monophonic (one voice) model.

Thus, if the derivation process in Georgian chanting tradition began with monophonic melody adaptation, on the way to the formation of chanting melodies, the following stage was its multipart realization. Despite the types of polyphonic forms and texture diversity, there are stable characteristics in the polyphony of Georgian church chants that can be singled out:

- Polyphony is represented with only three vocal parts (more than three parts are revealed fragmentarily, where the increase of the number of voices only brings timbre coloring).
- The process of formation of polyphony goes in a linear way, which at one glance is derived from the relationship of equal melodic lines. At the same time, in the poly-melodic tissue of the chant, **the upper part (where the main melody is placed) always retains the leading importance and functionally is separated from them.**
- Despite the variety of polyphonic forms of the Georgian church chants, musical composition of a chant in all parts is oriented on the regularities of melodic development. At the same

² The object of our research is plain mode chants and harmonic arrangement folk songs, where is clearly seen vertical coordination of the voices.

time, in the chant arrangement, it is always seen that each accompanying part coordinates with the upper, main part, as in the chant polyphony, the correlation of parts is vertical, and the method of formation is horizontal.

The chant is characterized by a whole number of musical and liturgical “limits”. In the process of formation of polyphony, the different functional roles of the parts in creating textural diversity of the chants - with the principle of main and subordination – should be taken into special consideration. On one hand, the independence of parts, and on the other hand, permanent coordination of the existing melody in the preliminarily stated and defined upper part, presents a new form of horizontal and vertical parameters.

The leading function of the main part forms not only the special type of musical texture and binary of functions of parts, but also conditions the **original principle of harmonic organization of musical tissue**.

Now, I would like to attract your attention to the harmonic system of the chant, and its connection to the melodic fundamentals, from which this polyphony originates. Here it is obvious that we can't avoid those important conclusions of Georgian researchers regarding the way to approach harmonic regularities of Georgian traditional folk music.

Georgian folk music modal harmonic regularities are defined by I. Jordania in the following way³: “One of the most important peculiarity of Georgian folk harmony,” he writes, “should be regarded its unusual logics and strict rigid system of regularities formed during centuries. The basis of this system presents interdependence of chords, degrees in Georgian folk system, of their functional nature...the question of harmonic functionalism⁴” (Jordania, 1983: 54). The issue about modal functionality was first raised by the Georgian musicologist Sh. Aslanishvili (1896-1981). He paid attention to the most important element, characteristic of Georgian folk music – the functional independence of chords (not forth-fifth, but second). Sh. Aslanishvili presented the main picture of degrees of functional dependence in Georgian folk music (Aslanishvili, 1954: 164-208). I. Jordania stated in his research, harmonic functions mirror the (see app.1, strict differentiation of situating degrees above and below the tonic. He regarded monotonicity as the basis of Georgian folk melodic and harmonic language (Jordania, 1983:56-68).

Georgian church chanting is not characterized by these harmonic regularities. This is noticeable through listening and theoretic analysis. **Thus, in the harmonic arrangement of folk songs, the harmonic vertical structure is obvious, and we don't encounter a similar relationship with the same arrangements of chants tissue.**

The question is raised, in one musical polyphonic tradition, wherein mode-attitude crystallization occurred in folk song, finally forming a modal system with peculiar functional interrelations, why these peculiarities did not appear in the chant style? What is it that does not pass the general regularities of the traditional Georgian musical language, like the diatonic mode system, vertical fourths and fifths, and general norms of building chords? If at the later stage of a chant development (the 19th and 20th century) at different chanting schools there are obvious examples of local,

³ It is obvious that we speak about the harmonic arrangement songs where vertical coordination of parts is seen clearly in the texture. As it concerns polyphonic texture songs harmonic regularities are revealed only in cadence areas.

⁴ We should not understand this term in a narrow way – in only European major-minor harmonic functionality meaning.

regional, and musical style influences, which are revealed through different parameters of musical language (*Svetitskhoveli* chanting school, *Shemokmedi* chanting school), how can we explain that the harmonic regularities of Georgian folk song are not spread in the Georgian chanting repertoire?

It is remarkable that in contrast with Western European polyphony, where the perfection of notation of polyphonic examples follows the aim of fixation, and the improvisational compositional practice gradually fades to the background because of the fixation of the parts on *cantus firmus* (though in the 13th century it was still extant), in the Georgian chanting tradition, no special system was created for the fixation of the second and third voice parts. The clear proof of this in the Georgian tradition is the remembering of teaching methods of chanting, to which numerous newspapers, or magazine publications, or scientific research were dedicated (Koridze, Javakhishvili, Chijavadze, Sukhiashvili, Shughliashvili). These methods are shortly and clearly put in words by Artem Erkomaishvili (1887-1967) who was the bearer of Georgian chanting traditions and its last representative – the perfect chanter – who describes the tradition of teaching Georgian polyphonic chanting in Georgia in the following way: **“chanters began chanting by learning the first part, and were then taught the arrangement of the second and third parts”**. This stage continued for 6 months, and when they were already well trained, they could chant the three-part chant, having only learned the first part. **“Who could teach us the second and the third part - We should arrange it ourselves”** (Jvania, 2007).

Thus, the arrangement of rest of the parts for the main melody, which was an improvisational arrangement practice up until the 20th century, was continued until the chants were transmitted onto the European notation system. **This process of formation of polyphony - with orientation of the main melody as unchanged during the church chanting – was a long historical process.** This means that the peculiarities of a melodic model at all stages of development of the condition of the polyphonic chant, is the harmonic relationship type between the main tune and the parts arranged in accordance to it. In other words, the harmonic system of a chant is in close connection with melodic origins, from which this polyphony is originated.

I. Jordania in his research article - “The Issue of Harmonic Functionality in the Georgian Folk Songs”, remarks: “It is impossible to separate melodic and harmonic origins from each other and their separate analysis as the essence of Georgian folk musical thinking is just in the unity of melodic and harmonic events?” (Jordania, 1978: 56). Does this axiomatic statute, expressed in connection with folk music, apply to chants? Considering the process of formation of polyphonic tissue of a chant we think that it doesn’t. As the three part chant is the result of polyphonization of a one part example, we think it necessitates a separate analysis of melodic line to define its nature. In the Georgian church chant, the original source (givens) is the melody-model (*modus*), and the further stage is polyphonic realization. Thus, melodic model and its mode – the nature of the intonation has special importance in the formation of a chant’s musical tissue; the melodic line of the Georgian church chant (*cantus firmus*) belongs to a coordinated type of functional organizing of motifs (according to famous musicologist E. Alekseev’s classification (Alekseev, 1976), wherein the main dependent tone separation and its turning into melodic centre first of all happens because of the fact that it is dominant by background, underlined with prolonging, stopping, and sometimes repetition. Thus, certain discrete separation and repulsion is a specific peculiarity of the Georgian church chant models, which are also characteristic of early monody. In accordance to E. Alekseev’s theory (about functions of melodic tones), the harmonic structure of folk song belongs to a subordinate type of functional organizing of motifs, wherein the mode centre felt at large intervals is already formed.

As we have remarked in the beginning, it is obvious that all regularities proceed from the chant have a liturgical aim. It warrants a number of musical “restrictions”. As from our research, is clear that the reason is multilateral. This is the result of the **derivation processes**, in which conditions of the chant polyphony originate. From this process we can extract the following:

1. The type of multipart tissue is the most important – it is an outcome of a multipart realization of a preliminary monadic melodic model; a model-oriented form of polyphony.

2. Orientation towards the Model, improvisational transformation of the model at all stages of development of the chanting art.

3. The formation of melodic origins of this model, its principles of mode-intonation.

4. Limitation caused by the focus on models.

5. The linear development leading the organization of the chant’s harmonic system.

Thus, the necessity of reliance on the upper part caused in the musical tissue not the development in the direction of crystallization of the modal–functional relationship, but maximal development of the melodic side. This, and with it, perfection was revealed from one side, in the origin of the embellished melodic models from the plain style, and in the creation of a developed poly-melodic style by arranging the corresponding parts for embellished melody-models, on the other.

So, in the end, through the examples of musical harmonic arrangement of Georgian folk we can clearly see the meaning of the modal essence and chord functionality meaning. From the history of Western Europe it is well known how a vertical harmonic relationship formation, and, more generally, vertical perception, is facilitated by instrumental accompaniment. The musical instrument creates the possibility, the polyphonic structure (sometimes two-part), perceived as a unity, a chord, and not summary or layering of intervals. It should not be ruled out that the facilitation of harmonic relationships in the arrangement of Georgian songs happened with the influence of instruments, and in Georgian chants the lack of this influence retained the ancient form of the organizing tissue, which demonstrates the originality and richness of Georgian traditional musical thinking.

In future, the study of intonational nature of a (main melody) *cantus firmus* and further research of the principles of its polyphonic transformation, simultaneous with a musical analysis, will create stable arguments to prove the existence of two interconnected musical systems in Georgian traditional music. The issue also raises the perspectives of research with the point of view that studying of similar events should be carried out in the traditions of Eastern and Western European countries.

References

- Alekseev, Eduard. (1976). *Problemi formirovania lada: na materiale Iakutskoi narodnoi pesni* (The Problems of Formation a Mode: on the Example of Jakutian Folk Songs). Moscow, Nauka (In Russian).
- Aslanishvili, Shalva. (1954). “Dasavlet sakartvelos khalkhuri simgheris kiloebi” (“The Modes of the West Georgian Folk Songs”). In: *Narkvevebi Kartuli Khalkhuri Simgherebis Shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs). Volumes I. Tbilisi, Khelovneba publishing (in Georgian).
- Aranovskii, Mark. (1998). *Muzikalnii tekst. struktura i svoistva* (Musical text. Structure and peculiarities). Moscow, Kompozitor (in Russian).

Gabisonia, Tamaz. (2001). "Kartuli saeklesio sagaloblisa da kartuli khalkhuri simgheris urtiertmimartebis ramodenime aspekti" ("Aspects of the Interrelation between Georgian Sacred Hymns and Georgian Folk Song"). In: *sasuliero da saero musikis mravalkhmianobis problemebi (Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music)*. Tsurtsunia, Rusudan (responsible editor). Papers of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth; pp. 209-222. Tbilisi, Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary).

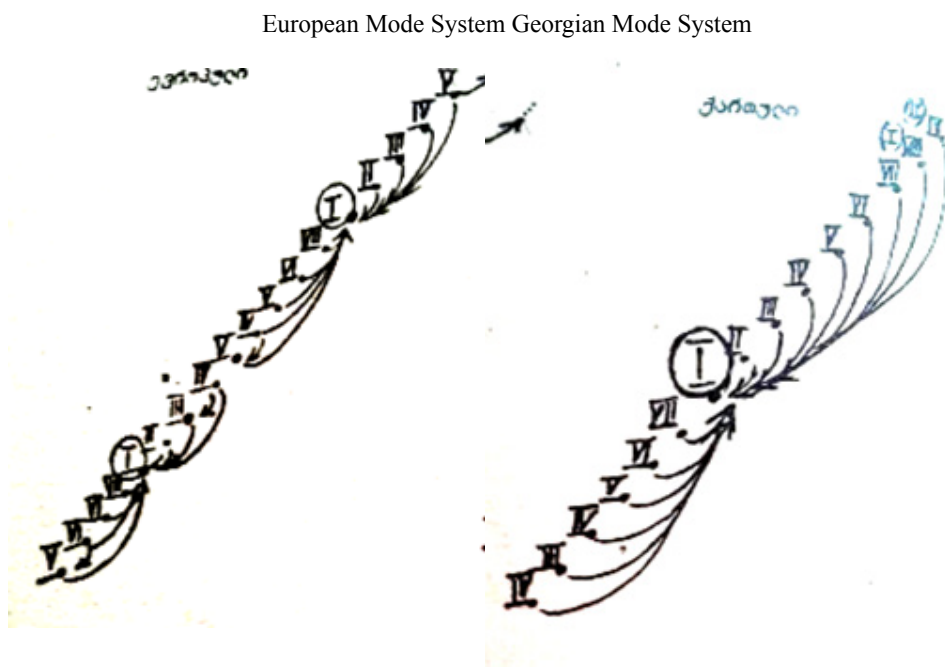
Chokhonelidze, Evsevi. (1988). "Khmata koordinatsiisa da harmoniis zogierti tavisebureba kartul khalkhur mravalkhmian musikashi" ("Some Peculiarities of Vocal Coordination and Harmony of Georgian Folk Polyphonic Music"). In: *Kartuli musikis poliponiis sakitkhebi (On the Polyphony of Georgian Music)*. Gabunia Nodar; Tsurtsunia Rusudan et al. (editorial board), pp. 29-42. Tbilisi, Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).

Jvania, Tinatin. (2007). "Simghera-galoba erkomaishvilebis musikaluri ojakhis cxovrebis wesi" ("Chanting-Singins as a Lifestyle of Erkomaishvilis Famely"). In: *Kartuli sasuliero musika (Georgian Sacred Music)*. Andriadze, Manana (Editor). Tbilisi, Tbilisi State Conservatoire (in Georgian).

Jordania, Joseph. (1983). "Harmoniuli punktionalizmis sakitkhisatvis kartul khalkhur simgherebshi" ("On Harmonious Functionality in Georgian Folk Songs"). In: *Kartuli khalkhuri musikis kilo, melodika da ritmi (Mode, Melody and Rhythm of Georgian Folk Music)*. Shaverzashvili, Alexandre (responsible editor), pp. 53-71. Tbilisi, Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with Russian summary)

სურათი 1. ევროპული და ქართული კილოური სისტემების სქემა მოტანილია ი. ჟორდნიას ნიგნიდან (ჟორდანიას, 1983: 56).

Figure 1. The scheme of European and Georgian Mode Systems is taken from the book of J.ordania (Jordania, 1983: 56)



წმინდა სამების შემწეობით: იმპროვიზებული რელიგიური პოლიფონია იერუსალიმიდან

ვატიკანის მეორე ეკუმენური საბჭოს კურთხევით 1967 წლის 5 მარტს გამოქვეყნებული „განჩინება მუსიკის შესახებ ლიტურგიკაში“ (*Musicam Sacram*) კათოლიკურ სამყაროში დღემდე უმნიშვნელოვანეს ტექსტს წარმოადგენს წმინდა მუსიკის გაგებისათვის.

ეს ტექსტი ციდან არ მოფრენილა. ის იყო პასუხი ძველ კითხვებზე, რომელთაც მისიები სვამდნენ ადგილობრივი კულტურების შესახებ და, აგრეთვე, დასავლეთის მრევლების მიერ ცვლილებების მოთხოვნაზე. საეკლესიო მუსიკის სპეციალური კომისიის მიერ შემუშავებული ეს ტექსტი პასუხობდა ვატიკან II-ის მიზნებს, რომელიც მოუწოდებდა საერო პირებს, ქალებსა და მამაკაცებს სამღვდელოების წარმომადგენლებთან ერთად ჭეშმარიტი რწმენით აქტიურად ჩართულიყვნენ რელიგიური თემების ცხოვრებაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტექსტები გვახსენებენ ეკლესიის ლიტურგიკული ტრადიციის საფუძვლებს – გრიგოლისეულ გალობას, როგორც „რომაული ლიტურგიკის შესატყვის“ ფორმას, ლათინურ ენას, „რომელიც დაცულ უნდა იქნას ლათინურ რიტუალებში“ და მის „ტრადიციულ ინსტრუმენტს“, ორლანს, – მათ მორწმუნე კათოლიკეს მიანიჭეს თავისუფლება თავის ეკლესიაში ლიტურგიკული მსახურებისთვის აირჩიოს ენა, მუსიკალური ინსტრუმენტები და რეპერტუარი.

თუმცა, იმის გამო, რომ ამ განჩინებაში მხოლოდ „შესაბამის სულიერებასა“ და „სილამაზეზე“¹, „წმინდა გულწრფელობასა“ და „პატივისცემაზე“² საუბარი და ადგილობრივ რელიგიურ ხელმძღვანელობას ეკისრება პასუხისმგებლობა ლიტურგიკული მუსიკის ახალ რეპერტუარზე, იმ პერიოდში დაისვა კითხვა: რა ვუყოთ ასეთ თავისუფლებას?

Musicam Sacram-ის ავტორების მიერ შემოთავაზებული შემოქმედებითი პოტენციალის საილუსტრაციოდ გამოდგება აბუ გოშის (იერუსალიმის გარეუბანი) ბენედიქტელთა თემის მიერ ყოველდღიურად შესრულებული უნიკალური მრავალხმიანობა.

1) კონტექსტი

აბუ გოშის მონასტერი

აღდგომის წმინდა მარიამის სახელობის სააბატო მდებარეობს იუდეის მთაზე, აბუ გოშის სოფელთან. საუკუნეების მანძილზე ეს სოფელი აკონტროლებდა სანაპიროს მხრიდან მოსული მოგზაურების შესვლას იერუსალიმში. ბიბლიის თანახმად, ეს არის ადგილი, სადაც 20 წლის განმავლობაში ინახებოდა ალექსის კიდობანი³ და იერუსალიმში გადატა-

¹ „ეკლესია არ კრძალავს სასულიერო მუსიკის არც ერთ სახეობას ლიტურგიკულ ქმედებებში, თუ ის შეესაბამება საკუთრივ საეკლესიო დღესასწაულის სულისკვეთებას და მისი ცალკეული ნაწილები ბუნებას და არ ფერხებს ხალხის აქტიურ მონაწილეობას“. *Musicam Sacram*, 9.

² მუსიკოსები ამ ახალ საქმეში შევლენ იმ ტრადიციის გაგრძელების სურვილით, რომელიც ალამაზეებს ეკლესიას მის ღვთაებრივ თავყვანის ცემას, ჭეშმარიტად უხვი მემკვიდრეობის საშუალებით. დაე შეამონონ წარსულის ქმნილებები, მათი ტიპები და თვისებები, მაგრამ დაე ყურადღება ასევე გაითვალისწინონ ახალი კანონები და მოთხოვნილებები, ისე, რომ „შესაძლოა ახალი ფორმები ორგანულად ამოიზარდოს უკვე არსებულისგან“, და ახალი ქმნილება ეკლესიის მუსიკალურ მემკვიდრეობაში ახალ, მისი წარსულის შესაფერის ნაწილს, შექმნის“. *Musicam Sacram*, 59.

³ ალექსის კიდობანი იყო ოქროთი მოვარაყებული ყუთი, რომელშიც, ბიბლიის თანახმად, ინახებოდა

ნას ელოდებოდა. დიდი ხნის შემდეგ, ჯვაროსნებმა ააშენეს ეკლესია იმავე ადგილას და ვარაუდობდნენ, რომ იგი გადაიქცეოდა სოფელ ემაუსად, როგორც ეს ახალ აღთქმაშია აღნიშნული.

აბუ გომის მონასტერი აიგო მე-20 საუკუნის დასაწყისში ბენედიქტელი ბერების ეკლესიის გარშემო. თანამედროვე ფრანგულენოვანი თემი, რომელიც სანტა მარია დე მონტე ლოვეტო მაჯიორეს (იტალია) ბენედიქტური კონგრეგაციის შვილობილ საზოგადოებას წარმოადგენს, მისიის შესრულებას 1976 წელს შეუდგა.

ამ მონასტრის ერთ-ერთი აღსანიშნავი თავისებურება ის არის, რომ ერთსა და იმავე კომპლექსში დავანებულია როგორც მამაკაცთა, ისე ქალთა თემები, 7 ბერი და 12 და. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთმანეთისგან განცალკევებით ცხოვრობენ, ეს ორი თემი ხვდება ერთმანეთს, ლოცულობს და მღერის ეკლესიაში ერთად, რაც იძლევა შესაძლებლობას ბერებისა და მონაზვნების ხმები შეერეოს ერთმანეთს ერთსა და იმავე ადგილასა და ერთსა და იმავე დროს.

მუსიკა, ენები და ინსტრუმენტები

თემის რელიგიური მსახურებები ნაწილობრივ ლათინურენოვანია, სრულდება რეჩიტატივით, ზომის გარეშე, ერთ ხმაში, ერთგვარ ნეო-გრიგორისეულ სტილში, რომელსაც ამჟამად მიმართავენ თემები. მიუხედავად იმისა, რომ გრეგორისეულმა გალობამ, აკრძალვიდან ვიდრე აღორძინებამდე, საუკუნეების მანძილზე გაიარა უამრავი კრიზისი, იგი კვლავ ითვლება ყველაზე მნიშვნელოვან გალობად, სულ მცირე სამონასტრო ორდენებს შორის მაინც. ვატიკანის საბჭოს შემდეგ მოხდა განჩინების მოთხოვნების სწრაფი დამკვიდრება მრევლის რიტუალებში, თუმცა მონასტრების უმრავლესობას 30 წელზე მეტი დასჭირდა თავისი ლიტურგიის⁴ ადგილობრივ ენაზე წარსამართად. დღეს აბუ გომში ფსალმუნები და ჰიმნები, უმეტესად, ფრანგულ ენაზე სრულდება.

ბიბლიის შექმნიდან დღემდე ქრისტიანობაში ძალიან მნიშვნელოვანია მისი ტექსტის თარგმნის საკითხი. ყველა თაობას აქვს საკუთარი, ვატიკანისა და ეპისკოპოსთა მსოფლიო კონფერენციის მიერ გაკონტროლებული თარგმანი ებრაულიდან, ბერძნულიდან ან ლათინურიდან. რაც შეეხება მუსიკას, ახალი გამონგევა იყო გზების პოვნა მანამდე არსებულ ლიტურგიკულ ჰანგებზე მშობლიური ჰანგების მოსარგებად, ან, ხშირად, ახლის შექმნა. აბუ გომის მონასტრის თემი იყენებს თავის საკუთარ მელოდიებს და ახდენს მათ სისტემატიზებას.

იმავდროულად, რეპერტუარის ნაწილი შედგება პოლიფონიური პიესებისგან, რომლებიც სრულდება მესების, ფესტივალებისა და დღის ისეთი მნიშვნელოვანი საათების დროს, როგორიცაა მწუხრი. ვატიკანის მე-2 საბჭოს შემდეგ, სხვა ქვეყნების მსგავსად, ბევრმა ფრანგმა კომპოზიტორმა, ძირითადად, მღვდლებმა და ბერებმა, შექმნეს უამრავი ნმინდა საგალობელი მშობლიურ ენაზე. აბუ გომში, ზოგიერთი პიესა აღებულია სწორედ ამ უდიდესი ფონდიდან, მათ მღერიან მთელი ლიტურგიკული წლის მანძილზე, მონოფონიურად ან პოლიფონიურად.

უფრო ზუსტად, ლათინური და ფრანგული ენების გარდა, აქ ლიტურგია ტარდებოდა სხვა ენებზეც, ებრაულად ტარდებოდა ყოველდღიური მეცხრე საათის ლიტურგია და თვეში ორჯერ საზეიმო მესა. ისტორიულად, ეს გააკეთა ბენედიქტელმა ლე ბეკ ელუინ აბიმ (საფრანგეთის ნორმანდია), ძალიან დაინტერესებულმა ეკუმენისტური დიალოგით, რომელმაც აბუ გომში თემის მოსაწყობად გაგზავნა რამდენიმე ბერი და მონაზონი; მათ

ლმერთისგან მოსესთვის მიცემული ორი დაფა ათი მცნებით და ჭურჭელი ციური მანანათი, რომლითაც მოსემ ებრაელები გამოზარდა უდაბნოში 40 წლიანი ხეტიალის დროს.

⁴ შეად. Landron, Olivier (2014).

შორის, მამა ჟან-ბატისტ გურიონი, დაბადებით ებრაელი, რომელიც თემის აბატი გახდა. მათი მთავარი იდეა იყო ყურადღების გამახვილება ქრისტიანობის ებრაულ წარმომავლო-ბაზე, კავშირის შენარჩუნებაზე წმინდა მიწასთან და თავის უფროს ებრაელ ძმებთან.

ვინმემ შეიძლება აღმოაჩინოს მუსიკალური რეპერტუარის სხვა თავისებურებაც – კვირის მესაზე ფსალმუნებთან, ორლანთან და ფლეიტასთან ერთად ერთად კორას (სენეგალური საკრავი) დაკვრით განპირობებული „აფრიკული სურნელი“. ამის მიზეზი უნდა იყოს სენეგალში *კეურ მუსას* მონასტერში 1960-იან წლებში შექმნილი ფრანგული ოლივეტანური ბენედიქტური ორდენი. კეურ მუსასა და აბუ გოშს შორის მჭიდრო კავში-რის გამო აფრიკელი ბერები და მონაზვნები ჩადიოდნენ აბუ გოშის მონასტერში წმინდა მიწაზე და იქაურ თემს გადასცემდნენ თავიანთ მუსიკალურ გამოცდილებას.

თუმცა, ეჭვგარეშეა, რომ თემის ყველაზე შთაბეჭქდავ მუსიკალურ პრაქტიკას წარ-მოადგენს ყოველ დღე მწუხრის ბოლოს შესრულებული შესხმის საგალობელი.

2) შესხმითი საგალობელი

ზოგადი აღწერილობა

მწუხრის ბოლო ლოცვების წინ, კოლექტიური მისტიკური მუსიკალური გამოცდილე-ბა გრძელდება დაახლოებით ერთი წუთის განმავლობაში ყოველ დღე. ამ დროს ძმები და დები ერთად ასრულებენ იმპროვიზებულ მრავალხმიანობას. აშკარად ერთ ხმოვანზე ფოკუსირებული, თითოეული მომღერალი საკუთარ „მელოდიას“ ასრულებს თავისი ხმის დიპაზონის შესაბამისი ბერებით, რაც ერთობლივად ქმნის მუსიკალურ შრეებსა და მჭიდრო ჟღერადობებს, რომლებიც თანდათან ქრება ძველი რომაული ტაძრის რევერ-ბერაციაში. ამ ყოველდღიური მუსიკალური ექსპერიმენტის ხასიათის შესახებ კითხვაზე, შემსრულებლების პასუხი ყოველთვის იგივეა: სული წმინდის მიერ შთაგონებული ზეპი-რი, იმპროვიზებული მრავალხმიანობა. ძმა ოლივიეს ვკითხე – იგი მუსიკაზე პა-სუხისმგებელი პირია ეკლესიაში – ამ პოლიფონიის წარმოშობის შესახებ, მან ამიხსნა რომ მონასტრის პრინციპების გადახედვა და რეფორმირება დაიწყო 70-იანებში და ამ ტიპის პოლიფონიაც იმ პერიოდს მიეწერება; მამა აბოტი იმ პერიოდში ევანგელიკური ქარიზმატიული მოძრაობის მუსიკალური ექსპერიმენტებით იყო შთაგონებული, მათი „ენებით“⁵ სიმღერისა და შესხმითი საგალობლების გამო. მისი განმარტებით, თემმა მარ-ტივად დაიწყო, დანარჩენი კი წმინდა სულმა გააკეთა.

ლიტურგიული წლის განმავლობაში სხვადასხვა დროს ჩანერილი ეს მრავალხმიანო-ბა, როგორც ჩანს, ვარიანტების მქონე გარკვეულ მოდელებზე არის დაფუძნებული. რო-გორც ბერები და მონაზვნები ამბობენ, ეს ვარიანტები ნამდვილად სულიწმინდასთან კავშირის ხარისხზე არის დამოკიდებული.

მუსიკალური თვალსაზრისით, ერთი და იმავე სიმღერის შესრულება ყოველ დღეს სხვადასხვანაირია. ის თითქმის მსგავსია, მაგრამ არასდროს იგივე; ეს იმ უბრალო მიზე-ზით, რომ შესრულება ზეპირ ტრადიციას ემყარება და კოლექტიურ იმპროვიზაციაზეა დაფუძნებული. ამას გარდა, წლის მანძილზე ჩასატარებელი ლიტურგიკული ღონისძიე-ბები ითვალისწინებს სამი ვერსიის გამოყენებას: ერთი ჩვეულებრივი მსახურების დროს გამოიყენება, მეორე – კვირაობით და ფესტივალებზე, ხოლო მესამე კი, თვის მანძილზე წინასაშობაო პერიოდში.

ჩნდება უმთავრესი კითხვა: როგორ მუშაობს ეს პოლიფონია? და როგორ უნდა გა-ვანალიზოთ იგი რელიგიური მისტიკური გამოცდილების კონტექსტში?

პერფორმანსის ლიტურგიკული კონტექსტის გამო, როგორც მოსალოდნელი იყო და

⁵ ქვემოთ ავტორი ხსნის, რას ნიშნავს ენებით იმღერა: „მღერა ენებში ანუ გლოსოლალიები – ნიშ-ნავს მღერას (ლაპარაკს) შემსრულებლისთვის უცხო ენაზე“ (რედ).

რისი შიშიც არსებობდა, ეკლესიაში არ შეიძლება პირდაპირი მრავალბილიკიანი ჩანაწერის⁶ გამოყენება. იმავე მიზეზით, ძმებსა და დებს არ შეუძლიათ პერსონალური მიკროფონების გამოყენება ლოცვის დროს მათი ხმების ცალკე ჩანერის მიზნით. არაც შეეხება ზეპირი მრავალხმიანობის აღდგენის მიზნით სიმჰა არომის⁷ მიერ შექმნილ ხმისჩამწერ ტექნიკას, არც ეს მეთოდი გამოდგება ჩვენს შემთხვევაში, მისტიკური გამოცდილების ბუნებისა და ვარიანტულობის გამო.

დისტანციური მიკროფონების მსგავსი არა-ინვაზიური მეთოდის ან დროის შეცვლითი მიდგომის ძიებაში (Yon, Tanter & Fink, 2003), აღმოჩნდა, რომ კონტექსტიდან თითოეული ხმის გამოყოფის მიზნით მთელს ეკლესიაში მიკროფონების დადგმა არადამაჯერებელი იყო პრაქტიკაში, ორი მიზეზით: შემსრულებლების მოძრაობის და ადგილზე რთული და მდიდარი აკუსტიკის გამო.

საველე ექსპერიმენტი და ანალიზი

ამ პირობებში, მრავალხმიანი შესრულების საფუძვლების გაგების ერთადერთი გზა იყო ჩანერა კონტექსტის გარეშე. ზოგიერთმა ბერმა და მონაზონმა უარი თქვა ექსპერიმენტში მონაწილეობაზე, იმ მიზეზით, რომ ამას აზრი არ ჰქონდა ლიტურგიის გარეშე. საბედნიეროდ, ჩვენს ხელთ არსებული ექვსი მიკროფონით შესაძლებელი გახდა ექვსი სხვადასხვა ბილიკის ჩანერა, ოთხი მონაზონი და ორი ბერი დაგვთანხმდა ჩანერაზე ეკლესიაში მწუხრის დასრულების შემდეგ. ორ რიგად დაყოფილებმა, როგორც რიტუალში, – მონაზვნები მარცხნივ, ბერები მარჯვნივ, – ამ პატარა გუნდმა ისე შეასრულა, როგორც სინამდვილეში, წმინდა კონტექსტსა და სივრცეში ჩაძირულმა. ამ მრავალხმიანობის სამივე ფუნქციონალური ვარიანტი ორ-ორჯერ ჩაინერა, რამაც მოგვცა შედარებისა და შესრულების პროცესში კომპოზიციური პრინციპების პირველადი გაგების საშუალება.

რაც შეეხება ენებს, გასაკვირია, რომ შემსრულებლების უმრავლესობა მღერის „ენებში“, ფენომენი, რომელიც არ შეიმჩნევა კოლექტიური მღერის დროს. მღერა ენებში ანუ გლოსოლალიები – ნიშნავს მღერას (ლაპარაკს) შემსრულებლისთვის უცხო ენაზე – გვასხენებს სულიწმინდის გარდამოსვლას მოციქულებზე⁸, მეშვიდე კვირა დღეს აღდგომის შემდეგ, როგორც მოგვითხრობს „საქმე წმიდათა მოციქულთა“. ეკლესიის დაარსების რიტუალში, გლოსოლალია ასოცირდებოდა ამერიკულ ორმოცდაათიანელობასთან მე-20 საუკუნეში, რომელიც შემდეგში კათოლიკურმა ქარიზმატულმა მოძრაობამ მიიღო. აბუ გოშში, თავის თავს თითოეული საკუთარ „ენაზე“ გამოხატავს, როგორც ამას ვხედავთ წინასაშობაო პერიოდის ფრაგმენტში (მაგ. 1).

განსხვავებების მიუხედავად, ვარიანტიდან ვარიანტამდე შესაძლებელია თითოეული შემსრულებლის სპეციფიკური ხმებისა და ფონემების გამოვლენა. მომდევნო მაგალითი აღებულია ბერების ექვსბილიკიანი ჩანაწერიდან 1&2, სადაც ნაჩვენებია მათ შორის არსებული განსხვავებები და თითოეული ვერსიის შიგნით არსებული ვარიანტები (მაგ. 2 ა, ბ).

განმარტების თანახმად, იმის გამო რომ ეს მრავალხმიანობა იმპროვიზებულია, მელოდიური ხაზები განსხვავდება ვერსიიდან ვერსიამდე, მაშინაც კი თუ შემსრულებელი იგივეა, როგორც გვიჩვენებს I და II მონაზვნის სადავ დღეებში ნამღერის შედარება (მაგ. 3 ა, ბ).

III მონაზვნის გარდა, რომლის გალობაც, ძირითადად, გარკვეულ ზომამია, კოლექტიური შესრულებას ზომა არ გააჩნია. თუ მელოდიები ეფუძნება ინტენსიურ მელოდიურ ნაკადებს შორის კონტრასტსა და ნამღერი ბერების შეზღუდულ რაოდენობას, ეს ორი

⁶ შეად. *Fernando, Nathalie* (2002).

⁷ შეად. *Arom, Simha*. (1976), *suzan furnisi* (2006).

⁸ ისინი ყველანი აღსავსენი იყვნენ სულიწმინდით და საუბრობდნენ სხვადასხვა ენაზე, რადგან სულიწმინდამ მინიჭა მათ თვითგამოხატვის უნარი”, *საქმე წმიდათა მოციქულთა*, 2:4.

ვოკალური ტექნიკა არ ეკუთვნის კონკრეტულ შემსრულებელს, თითოეული მათგანი მას იყენებს მის მიერ არჩეული პროსოდიის მიხედვით. თუ შევეცდებით ვიპოვოთ მუსიკალური სტერეოტიპები⁹, როგორც ჩანს, თითოეული შემსრულებელი ავითარებს საკუთარ მუსიკალურ ენას, როგორც საკუთარ სტილს, მელოდიური ნაკადისა და დროის ორგანიზაციის მისული გაგების მიხედვით: ირჩევს გაჩერებულ ბგერებს, მათ დაჯგუფებულ თუ დანაწევრებულ მოძრაობას, გარკვეულ ინტერვალებს.

რაც შეეხება მრავალხმიან სიმღერაში გამოყენებულ მელოდიურ ბგერათრიგებს, პირველი ბერის შესრულებული შესავალი და მისი მომდევნო კოლექტიური პასუხი, როგორც ჩანს, საკმარისია იდენტიფიკაციისთვის. მართლაც, სადავ დღეებში შესრულებული შესავალი და პასუხი, როგორც ჩანს აგებულია ლა მაჟორში (მაგ. 4ა).

იმავე ტექსტზე აგებული დღესასწაულის დღეებში ნამღერის შესავალი თითქმის ფა მაჟორში იწყება (რაც ოდნავ მოგვიანებით დასტურდება ბერის მიერ აღებული სი ბემოლით). თუმცა, პირველი მონაზვნის გარდა, რომელიც შესავალს ხაზს ასრულებს, სხვა პასუხები იცვლება როგორც მელოდიებთან, ისე მოდალურ/ტონალურ დუალობასთან ერთად (მაგ. 4ბ).

ახალი ტექსტი, ფრანგულ ენაზე („მოდი, უფალო იესო“) კოლექტიურად სრულდება და წინასაშობაოდ. ამ შემთხვევაში, შესავალს რე კილოში გუნდი ორგანოდ პასუხობს: იმავე კილოში, ან იმავე კილოში, მაგრამ ნახევარი საფეხურით დაბლა (მაგ. 4ც).

ის, რაც ამ სამ შესავალ ნაწილს მოჰყვება, არის კილოების, ტონებისა და საფეხურების სხვადასხვა კომბინაციის ნარევი, რომლებიც ფინალისის ბოლო ნოტზეც კი ვარირებენ. ამ მრავალხმიანობების კილოებისა და ტონების სხვადასხვა კომბინაციები, ასევე, დიაპაზონები და სივრცეები შეჯამებულია მაგალითებში 5ა, 5ბ, 5გ.

და ბოლოს:

აბუ გოშის მონასტერში ყოველდღიურად მწუხრის დროს შესრულებული „შესხმის საგალობლის“ ესთეტიკური ბუნების შესწავლის გარდა, ნამდვილი გამოწვევაა იმის გაგება, თუ რა მოვლენაა ეს. „მისტიკური ნისლი“, „შრეები“, „იმპრესიონიზმი“, „სივრცის მუსიკა“, „აკუსტიკური ბგერათრიგები“, „ფიუჟენი“, „მედიტაციური და ჭერეტი“... ეს ის სიტყვებია, რომლებიც გვახსენდება ამ კოლექტიური მუსიკალური გამოცდილების გაცნობის დროს. ამ ეტაპზე, მხოლოდ 6 ჩანერილი ხმით, ნორმალურად გამოხატული სხვა ხმებისგან განსხვავებით, ექსპერიმენტმა არ მოგვცა მთელი სისტემის რეკონსტრუქციის შესაძლებლობა. საჭიროა ახალი არა-ინვარიანტი ტექნოლოგიური მეთოდის შექმნა თითოეული შემსრულებლის კონტექსტში ცალკე ჩასანერად. ამ მიზნის მისაღწევად, თეორიულად, ამ სისტემის ვარგისობა დადასტურდება სხვა კონტექსტში სხვა შემსრულებლების შესრულებით.

თუმცა, დღეს არსებული ელემენტებით, ჩვენი პირველი ექსპერიმენტი გვაძლევს ძირითად სასარგებლო ინფორმაციას ამ მრავალხმიანობის გასაგებად, მაგალითად 1) ყველა შემსრულებლის თავისებური „ენით“ შესრულებული სხვადასხვა გლოსოლალია; 2) შესავლის ცვლილება, მრავალხმიანობის სამი ვარიანტის დიფერენციაციის საშუალება ლიტურგიის დროის მიხედვით: სადავი, სადღესასწაულო, წინასაშობაო დღეები; 3) ერთდროულად, სულ ცოტა, ორი სხვადასხვა მელოდიური ნწყობის კომბინაცია, ვერტიკალურად და ზოგჯერ ჰორიზონტალურადაც კი, ერთი და იმავე ხმისთვის; 4) დიაპაზონისა და სივრცის ვარიანტებში უმნიშვნელო ცვლილება, სავარაუდოდ, პოლიფონიისა და ლიტურგიკული ფუნქციების უკეთესი დიფერენცირება გძლევადიან პერსპექტივაში; 5) კავშირები მეტად ან ნაკლებად ზომამი შესრულებულ ხმებსა და მელოდიურ ნაკადებს შორის. და ბოლოს, განსხვავებით ერთი ან ორი მონაზვნის – ერთგვარი სოლისტიკისა და ბანის შემსრულებ-

⁹ შეად. ოლივიე ტურნი (2006).

ბელი ბერის ხმებისგან, ეს უკანასკნელი ერწყმოდა ხმა სხვა შემსრულებლების ხმას შუა რეგისტრში და ქმნიდა ამ მრავალხმიანობისთვის დამახასიათებელ მჭიდრო ღმერთადობას.

2017 წლის მარტში, რომში, პაპის კულტურის საბჭოს მიერ ჩატარებული სასულიერო მუსიკის კონფერენცია, რომელიც ეძღვნებოდა Musicam Sacram-ის 50 წლისთავს, არც ისე სადღესასწაულო აღმოჩნდა. კონფერენციის ფარგლებში გამოქვეყნდა კოლექტიური განცხადება “Cantate domino canticum novum” („უფალობოთ ღმერთს ახალი საგალობელი“), რომელშიც სერიოზულად იყო შეფასებული სასულიერო მუსიკაში შექმნილი სიტუაცია და მწვავედ იყო გაკრიტიკებული „ახალი ლიტურგიული მუსიკის რეპერტუარი, თავისი ძალიან დაბალი სტანდარტის ტექსტებითა და მუსიკით“.

ვატიკან II-ის განჩინებით გამოწვეული მუსიკალური რეოლუციის საპასუხოდ, აბუ გომის მონასტერმა საკუთარი რესურსებითა და პრაქტიკით შექმნა ადგილობრივი რეპერტუარი. ხანგრძლივი და მდიდარი მონასტრული მუსიკალური ტრადიციის პარალელურად, თემმა გამოიყენა საკუთარი პოტენციალი და შექმნა უნიკალური მრავალხმიანი გამოცდილება, საერთო რწმენის, ძლიერი საძმოს, შერეულ-სქესიანი თემის, ოგიერთი კარგი მუსიკოსის, პროფესიული გუნდის, ყოველდღიური მუსიკალური ერთობისა და ფანტასტიკური აკუსტიკის წყალობით ძველ ეკლესიაში, რომელიც ამ კოლექტიური სიმღერის სრულფასოვანი მონაწილეა.

ამ კრიზისის დასაძლევად კათოლიკურმა სამყარომ უნდა გაიაროს „სასულიერო მუსიკის გოლგოთის გზა“ (როგორც ეს 2017 წლის “Cantate domino canticum novum“-შია ნათქვამი), რომელიც, როგორც ჩანს, გრძელი იქნება. მაგრამ ერთი რამ ცხადია: როდესაც ვინმე საუკეთესო საშუალებებსა და პირობებს უძრუნველყოფს, როგორც ეს აბუ გომის წმინდა მარიამის სახელობის სააბატოში მოხდა, შემოქმედებითი მიდგომა ყოველთვის იმარჯვებს.

თარგმნა ნანა შარიქაძემ

ინტერნეტწყაროები

Musicam Sacram, Instruction on music in the Liturgy, 5 March 1967:

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_instr_19670305_musicam-sacram_en.html

Cantate Domino Canticum Novum. A Statement on the Current Situation of Sacred Music, Rome, March 6 2017: http://www.altaredei.com/?page_id=20

OLIVIER TOURNY
(FRANCE)

WITH THE HELP OF THE HOLY SPIRIT: AN “IMPROVISED” RELIGIOUS POLYPHONY FROM JERUSALEM

“Instruction on Music in the Liturgy” (*Musicam Sacram*), published 5 March, 1967, in line with the Second Vatican Ecumenical Council held in Rome, is a crucial text for understanding the situation of Sacred Music in the Catholic world, from that time, until now.

That text did not come from nowhere. It was a response to old questions coming from the field of missions with regard to local cultures, as well as to pressure coming from Western parishes asking for changes. Elaborated by the special commission dedicated to Church music, that text participated to the objectives of Vatican II, inviting the faithful, the laymen and laywomen, to invest more in the life of the religious community, alongside priests and clergymen.

Although clearly recalling the basics of the liturgical traditions of the Church – the Gregorian Chant “as proper to the Roman Liturgy”, the Latin language “to be preserved in the Latin rites”, and the pipe organ as “its traditional instrument” – that text led Catholic faithful throughout the world to an unprecedented situation: the freedom to choose their own languages, musical instruments and repertoires for their respective liturgical offices.

However, by not establishing clear boundaries except these of “right spirit” and “beauty”¹, by not giving clear instructions except these of “holy sincerity” of form and “respect”², by leaving the responsibility of new liturgical music repertoires to religious local authorities and laity, the main question arose at that time was the following: what to do with this freedom?

The unique polyphony daily performed by the Benedictine community of Abu Gosh (Jerusalem’s suburb) will serve as a case study to illustrate the creative potential offered by the authors of *Musicam Sacram*.

1) Context

The Monastery of Abu Gosh

Saint Mary of the Resurrection Abbey is located in the Judean Hills, at the village of Abu Gosh. For centuries, that village controlled the entrance of Jerusalem for travelers coming from the coastal plain. According to the Bible, this is the place where the Ark of Covenant was for twenty years³, wait-

¹ “No kind of sacred music is prohibited from liturgical actions by the Church as long as it corresponds to the spirit of the liturgical celebration itself and the nature of its individual parts, and does not hinder the active participation of the people”, *Musicam Sacram*, 9.

² “Musicians will enter on this new work with the desire to continue that tradition which has furnished the Church, in her divine worship, with a truly abundant heritage. Let them examine the works of the past, their types and characteristics, but let them also pay careful attention to the new laws and requirements of the liturgy, so that „new forms may in some way grow organically from forms that already exist,“and the new work will form a new part in the musical heritage of the Church, not unworthy of its past.”, *Musicam Sacram*, 59.

³ “And the men of Kiriath-jearim came and took up the ark of the Lord and brought it to the house of

ing to be transferred to the city of Jerusalem. Much later, the Crusaders built a church on the spot, considering the place (accurately or not) to be the village of Emmaus, as mentioned in the New Testament.

The Abu Gosh monastery has been built around that Church by Benedictine Monks at the very beginning of the 20th Century. The present French-speaking community, affiliated to the Benedictine Congregation of Santa Maria de Monte Oliveto Maggiore (Italy), started its mission in 1976.

One of the remarkable features of this Monastery is that it hosts both a male and a female community in the same compound, 7 monks and 12 sisters for now. Although they live separately, the two communities meet, pray and sing together at Church for some of the *Hours of the Divine Office*. This provides the two communities with the opportunity to mix the monks' voices with those of the nuns at the same time and same place.

Music, Languages and Instruments

Religious Services of the community are partly based on Latin language, generally performed in recitative, unmeasured, monophonic way, in a kind of a neo-Gregorian style in use in communities today. Although the Gregorian chant went through many crises throughout centuries, between abandon and revival, it is still considered as the very chant of the Church, at least, in monastic orders. But, if vernacular has been quite quickly integrated in the rite of the parishes after the Vatican Council, it took more than thirty years for most monasteries to introduce local languages in their liturgy⁴⁴. In Abu Gosh, psalmody and hymnody are nowadays mostly performed in French language.

The question of translation of the text of the Bible is a matter of great importance in Christianity, almost since its beginning until today. Supervised by the Vatican authorities and the Conference of bishops from each country, each generation got its own translation, whether coming from the Hebrew, the Greek or the Latin. As for the music, the new challenge was to find the best ways to adapt the vernacular to previous liturgical tones, or, like in many cases, to create new ones. In the monastery of Abu Gosh, the community uses and organizes its proper melodic tones.

Alongside that, part of the repertoire consists of polyphonic pieces performed during masses, festivals and important hours of the day, such as Vespers. After Vatican the 2nd, like in many other countries, many French composers, generally priests or monks, have composed numerous sacred chants in the vernacular. In Abu Gosh, some pieces taken from that huge fund, being monophonic or polyphonic, are sung during the liturgical year.

More specific, apart from Latin and French, another language has been introduced here in the liturgy, the Hebrew one, used every day for the Monastic hour of None, and twice a month for the solemn mass. Historically, this is the Benedictine le Bec Hellouin Abbey (French Normandy), very invested in ecumenical dialog, which sent some of its monks and nuns to build the community of Abu Gosh; among them, father Jean-Baptiste Gourion, born Jewish, who became the Abbot of the Community. Here the common project was clearly to look back to the Hebraic origins of Christianity, to be connected with the Holy Land and with its Jewish elder brothers.

Another singularity one can find in the musical repertoire is the "African flavor" provided by the use of the *kora* – alongside the psalterium, the organ and the flute – for Sunday mass. The reason

Abinadab on the hill. And they consecrated his son Eleazar to have charge of the ark of the Lord. 2 From the day that the ark was lodged at Kiriath-jearim, a long time passed, some twenty years [...]", 1 Samuel 7 1-2.

⁴⁴ Cf. Landron, Olivier. (2014)

is to be found within the French Olivetan Benedictine Order that founded in the 60's the monastery of Keur Moussa in Senegal. Due to strong connections between Keur Moussa and Abu Gosh, some African monks and nuns came to the Holy Land to join the monastery of Abu Gosh, adding their own musical experiences to the community.

However, besides all of that, no doubt that the Song of Praise as performed everyday at the end of Vespers – the afternoon's office – is the most striking musical practice at work within the community.

2) Song of Praise

General Description

Just before the final Vespers' prayers, a collective mystical musical experience lasts about one minute everyday. There, brothers and sisters jointly sing what seems to be an improvised polyphony. Apparently focusing on a single vowel, each singer seems to sing its own “melody” by choosing notes according to its own range, thus creating together musical strata and clouds, which progressively vanish in the reverb of the old roman church. Asking to the performers about the nature of that daily musical experiment, the answer is always the same: an oral, improvised polyphony, inspired by the Holy Spirit.

As for the origin of this singular polyphony, Brother Olivier – the one in charge of the music at church – explains that it started since the re-foundation of the monastery in the 70's, the father Abbot of that time being inspired by the musical experiments of evangelical charismatic movements, through their songs in tongues, and songs of praise. According to him, the community started very easily, the Holy Spirit doing the rest. By recording this polyphony on different occasions throughout the liturgical year, it seems it is based on a kind of model with variations. According to the consulted monks and nuns, these variations truly depend on the quality of the connection with the Holy Spirit.

From a general musical point of view, the singing rendition slightly changes from one day to the next. It is quite the same, but never the same, for the simple reason that performance is based on orality and on collective improvisation. Another reason, given by the tradition, is that, in fact, three versions are at work according to the liturgical occasion of the year: one for Ordinary Time, the second for Sundays and Festivals, the third one during the Month of Advent before Christmas.

At this stage the major question that arises is the following: how does that polyphony works? And, before that, how should one analyse this polyphony, in a context of a religious mystical experience?

As a matter of fact, and as one could expect and fear, due to the liturgical context of the performance, no direct multitrack-recordings⁵ could be used in the church. For the same reasons, no brothers and sisters could accept to wear a lapel personal microphone for their own voice to be recorded separately when singing the prayers. As for the play-back (or re-recording) technique developed by Simha Arom⁶ for reconstructing oral polyphony, here again, this method could not be used in our case, due to the nature and the variability of the mystical experience.

Looking for a non-intrusive method like long distance directional microphones or, this of the Time-reversal approach (Yon, Tanter & Fink, 2003), it appeared that placing microphones throughout the church in order to try to isolate each voice in context, was not conceivable in practice, for two main

⁵ Cf. Fernando, Nathalie. (2002)

⁶ Cf. Arom, Simha. (1976), Fürniss, Susanne. (2006)

reasons: the mobility of the performers, and the complexity and richness of the acoustics of the place.

Fieldwork Experiment and Analysis

In such conditions, the only way to understand the basics of this polyphonic performance was to record out of context. Some of the monks and nuns refused the experiment, considering that it does not make sense out of the liturgy. Fortunately, having at our disposal six microphones making possible the recording of six different tracks, four sisters and two monks accepted to make it in the church just after Vespers. Separated into two ranks like in the ritual – sisters on the left, brothers on the right, – this little choir performed as if for real, still immersed in a sacred context and space. Each of the three functional versions of this polyphony has been recorded twice, giving the opportunity for comparison and first understanding of compositional principles at work.

As for the languages, it is quite surprising to notice that most of performers sing “in tongues”, a phenomenon which is not noticeable when hearing the collective song. To sing in tongues, or *glossolalia* – meaning to sing (or to speak) an unknown language to the performer – recalls the descent of the Holy Spirit upon the Apostles⁷ the seventh Sunday after Easter, as mentioned in the Acts of the Apostles. Celebrating the founding of the Church, glossolalia became associated with American Pentecostalism during the 20th Century, later adopted by catholic charismatic movement. In Abu Gosh, each one expresses himself in his own “tongue”, as one can see in the following excerpt taken from the time of Advent (ex.1).

From a version to another, in spite of variations, one can identify sounds and phonemes specific to each performer. The following example is taken from the six recording tracks of brothers 1&2, illustrating differences between them, as well as variations inside each version (ex.1, 2).

By definition, due to the fact that the present polyphony is improvised, the melodic lines differ from a version to another, even when performed by the same performer, as shown by the comparison of the singing of sisters 1&2 from the two recordings (Take 1 & 2) for Ordinary Time (ex.3 a, b).

With the exception of Sister 3, whose chant is mostly measured, collective performance is un-measured. If melodies are based on the contrast between intensive melodic flows and a limited number of chanted notes, these two vocal technics do not belong to a specific performer, each one, using them according to his/her chosen prosody. Looking for musical stereotypes⁸, it appears that each performer develops his/her own musical language, as a proper style, such as a personal conception of melodic flow and time organisation: preferences for held notes, for conjunct or disjoint movements, for specific intervals.

As for melodic scales in used in the multipart singing, the introduction constituted by the *incipit* sung by Brother 1 and the collective *response* that follows, seems to give sufficient clues for identification. Indeed, the introduction used for Ordinary Time – the *incipit* as well as the *response* – looks like based on A Major (ex. 4a).

Based on the same text, the Introduction for Festivals starts like in F Major (confirmed a bit later by the B flat used by Brother 1). However, with the exception of Sister 1 repeating the line of the *incipit*, the other responses change both with the melodies and with the modal/tonal duality (ex. 4b).

A new text, in French (“Come Lord Jesus”) introduced the collective singing for the Time of Advent. In that case, to the modal D of the *incipit*, answers the choir in two ways, same mode, or

⁷ “They were all filled with the Holy Spirit and began to speak different languages as the Spirit gave them power to express themselves”, Acts of the Apostles, 2:4.

⁸ Cf. Tourny, Olivier. (2006)

same mode, but “transposed” half a degree down (ex. 4c).

What follows these three introductions is a mixt of diverse combinations of modes, tones and degrees that vary, even for the last notes of the *finalis*. The diverse combinations of modes and tones, as well as ranges and ambitus, at the basis of these three polyphonies are summarized in the following examples: 5a,5b,5c.

As a Conclusion

Beyond its proper modernity and aesthetic, the Song of Praise at use for daily Vespers in the monastery of Abu Gosh is a real challenge for understanding how it works. “Mystic fog”, “layers”, “strata”, “impressionism”, “space music”, “acoustic soundscapes”, “fusion”, “meditative and contemplative”... these are words that come to the ears and mind for those listening to this collective musical experience. At this stage, with only 6 voices recorded, compared to the other voices normally expressed, the experiment does not give the opportunity to reconstruct the entire system. A new non-intrusive technological method has to be created for recording separately all the performers in context. By achieving this, in theory, the comprehension of the system could be further validated through performances tested in other contexts by others performers.

However, with the elements available to date, our first experiment out of context provides some basic useful information for understanding such polyphony, such as 1) different glossolalia with a kind of personal “tongue” for each performer; 2) changing *incipit* as a way to differentiate each of the three variants of the polyphony according to the Liturgical Time: Ordinary Time, Festivals, Time of Advent; 3) combinations of – at least – two different melodic scales at the same time, vertically, and even sometimes, horizontally, for a same voice; 4) Range and ambitus slightly vary from a version to another, probably bringing, in the long run, better clues of differentiation between polyphony and liturgical functions; 5) associations of non-measured/quite measured melodic flow between the voices. Finally, in contrast to one or two sisters’ voices acting as a kind of soloists and one brother assuming the bass line, a brother’s bass vocals, the other voices combined themselves in the median register in order to create the sonic cloud so characteristic of this polyphony.

The Conference on Sacred Music held in Rome last year March 2017 under the responsibility of the Pontifical Council for Culture as a commemoration of 50 years of Musicam Sacram was not a real celebration. “Cantate domino canticum novum”, the collective statement published in the framework of the conference has made a serious assessment on the current situation of Sacred Music in parishes and monasteries, blasting “repertoires of new liturgical music of very low standards as regards both the text and the music”.

As a response to the musical revolution produced by the texts of Vatican the 2nd, the Abu Gosh monastery developed its own practices and its own repertoires, optimizing the resources at his disposal. Alongside the use of a long and rich monastic musical tradition, the community seized the potential of its own strengths to create a unique polyphonic experience, thanks to the sharing of the same faith, a strong brotherhood, a mixed gender community, some very good musicians, a very professional choir, a daily musical communion and a fantastic acoustics provided by the old church which fully participates in the collective song.

The “via dolorosa of sacred music”, as quoted in 2017 “Cantate domino canticum novum”, seems still very long for the Catholic world to overcome that crisis. But one thing’s for sure: when one provides the best tools and the best conditions, like in Saint Mary of the Resurrection Abbey of Abu Gosh, creativity always wins.

References

- Arom, Simha. (1976). "The Use of play-back techniques in the Study of oral polyphonies", In: *Ethnomusicology*, 20:3. Pp. 483–519.
- Fernando, Nathalie. (2002). "New Perspectives on Interactive Field Experiments", In: *Yearbook for Traditional Music*, 34. Pp. 163–186.
- Fürniss, Susanne. (2006). "Aka Polyphony: Music, Theory, Back and Forth", In: *Analytical Studies in World Music*. Pp. 163–204. Editor: Tenzer, Michael. Oxford University Press.
- Landron, Olivier. (2014). *Le catholicisme français au rythme du chant et de la musique (XXe-XXIe siècles)*, Paris: Parole et Silence.
- Tourny, Olivier. (2009). "Using the same to make different. Analysis of a traditional musical repertoire based on centonisation." In: *Musicae Scientiae*, the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), Discussion Forum, 4B Pp. 181–200.
- Yon, Sylvain, Tanter, Mickaël and Fink, Mathias. (2003). "Sound focusing in rooms: the Time Reversal Approach." In: *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 113:3. Pp.1533-1543.

Online sources

- Musica Sacram, Instruction on music in the Liturgy*, 5 March 1967, <http://www.vatican.va/archive/hist-councils/ii-vatican-council/documents/vat-ii-instr-19670305-musicam-sacram-en.html>
- "Cantate Domino Canticum Novum. A Statement on the Current Situation of Sacred Music, Rome, March 6, 2017, <http://www.altaredei.com/?page-id=20>

მაგალითი 1. ფრაგმენტი წინასაშობაო მრავალხმიანი გალობიდან.

Example 1. Excerpt from the time of Advent.

I მონაზონი

II მონაზონი

III მონაზონი

IV მონაზონი

I ბერი

II ბერი

Sister 1	u-uyanavayayamaana'	aaumshamayo...
Sister 2	onyelaoyonala woyohalaoya'	onyelaoyonalemane...
Sister 3	uu woalalalayo-'	ye-e...
Sister 4	da-ya-a'	ayeyeanalo...
Brother 1	wa avavarawaravalayoovo'	onamoovo...
Brother 2	Adiyano shado khadonaya'	adiyi ado bano ha no...

მაგალითი 2ა. I ბერის პარტიის ნოტირებული ექვსივე ჩანანერი.

Example 2a. Six recording tracks of Brother 1.

I ბერი

სადაგ დღეებში (პირველად)

სადაგ დღეებში (მეორედ)

დღესასწაულებზე (პირველად)

დღესასწაულებზე (მეორედ)

საშობაო მარხვისას (პირველად)

საშობაო მარხვისას (მეორედ)

Brother 1

Ordinary (Take 1)	oohaniya anabalawayawayoovo naavemaramarana'	aaavoono...
Ordinary (Take 2)	nemovaravalayo-onaavo'	enavavayovaravarayu...
Festivals (Take 1)	nemowaravaloyaovo unaavo'	nemo maravalayana...
Festivals (Take 2)	waravavalawarayuuso'	onamo-ono...
Advent (Take 1)	waavavarawaravalayo-o'	onamoovo...
Advent (Take 2)	wakhawalalawaramanayu-u'	unuvu...

მაგალითი 2ბ. II ბერის პარტიის ნოტირებული ექვსივე ჩანაწერი.

Example 2b. Six recording tracks of Brother 2.

II ბერი

სადაგ დღეებში (პირველად)

სადაგ დღეებში (მეორედ)

დღესასწაულებზე (პირველად)

დღესასწაულებზე (მეორედ)

საშობაო მარხვისას (პირველად)

საშობაო მარხვისას (მეორედ)

Brother 2

Ordinary (Take 1)	Tudiyano shado khanotayobanaadi'	nado shano...
Ordinary (Take 2)	Tadanayo shadokhalupayonado'	tipayunado...
Festivals (Take 1)	Tadonayo shadukhonobaya'	ami nado shano...
Festivals (Take 2)	Tidiyano shadokhadubayonado'	abi nado shano...
Advent (Take 1)	Adiyano shado khadonaya'	Adiyi ado bano ha no...
Advent (Take 2)	Tudiyano shado khadobaya'	mamiinadosha...

მაგალითი 3ა. I და II მონაზვნის სადაგი დღეებისთვის განკუთვნილი ნამღერის შედარება პირველი ჩანაწერიდან.

Example 3a. Comparison of the singing of sisters 1&2 from the first recordings (Take 1 & 2) for Ordinary Time.

: Time (in seconds)

S.1

S.2

Etc...

მაგალითი 3ბ. I და II მონაზვნის სადაგი დღეებისთვის განკუთვნილი ნამღერის შედარება მეორე ჩანაწერიდან.

Example 3b. Comparison of the singing of sisters 1&2 from the second recordings (Take 1 & 2) for Ordinary Time.

Example 3b shows two staves, S.1 and S.2, representing the singing of two sisters. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). S.1 and S.2 show two different recordings of the same melody, with S.1 generally having higher notes and more ornamentation than S.2. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

მაგალითი 4ა,ბ. დასაწყისი და პასუხი ლა მაჟორში.

Example 4a,b. The *incipit* and the *response* on A Major.

Example 4a,b shows six staves, Sister 1, Sister 2, Sister 3, Sister 4, Brother 1, and Brother 2, representing the singing of six people. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics "Ki ri ye E e le i son" are written below the staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

მაგალითი 4ბ. მონაზვნის დასაწყისი და გუნდის პასუხში შეცვლილი მელოდია და კილო.

Example 4b. The *incipit* of Sister 1 and responses, changing both with the melodies and with the modal/tonal duality.

Example 4b is a musical score for six voices: Sister 1, Sister 2, Sister 3, Sister 4, Brother 1, and Brother 2. The lyrics are "Ki ri ye E le i son". Sister 1 and Sister 2 have a melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. Sister 3 and Sister 4 have a melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. Brother 1 and Brother 2 have a melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics are "Ki ri ye E le i son".

მაგალითი 4გ. დასანიდი D კილოში და გუნდის ორგვარი პასუხი იმავე კილოში, მაგრამ ნახევარი ტონით მაღლა.

Example 4c. To the modal D of the *incipit*, answers the choir in two ways, same mode, or same mode, but “transposed” half a degree down.

Example 4c is a musical score for six voices: Sister 1, Sister 2, Sister 3, Sister 4, Brother 1, and Brother 2. The lyrics are "Viens Seigneur Jé sus". Sister 1 and Sister 2 have a melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. Sister 3 and Sister 4 have a melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. Brother 1 and Brother 2 have a melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics are "Viens Seigneur Jé sus".

მაგალითი 5ა, ბ, გ. სამი შესავალი, კილოს, ბგერებისა და საფეხურების მრავალფეროვანი კომბინაციებით, ფინალისის ბოლო ბგერებისთვის.

Example 5a, b, c. Three introductions, a mix of diverse combinations of modes, tones and degrees that vary, even for the last notes of the *finalis*.

შენიშვნა: ჩარჩოში ჩასმული ნოტი მიუთითებს რეჩიტატივის ძირითად საფეხურს – რომელიც ყოველთვის შეესაბამება ფინალისის ნოტს – ხოლო ფრჩხილში ჩასმული ნოტი – თუ ასეთი არსებობს, მიუთითებს სიმღერის მეორე საყრდენ ნოტს.

Note: a framed note indicates the main degree of the recitation – which always corresponds to the note of the *finalis* – while a note in brackets – when it exists – indicates the other pivot note of the song

ა)

a)

Example 5a musical score showing six staves (Sister 1, Sister 2, Sister 3, Sister 4, Brother 1, Brother 2) with musical notation. The notation includes various notes and rests, with some notes framed to indicate the main degree of the recitation and some in brackets to indicate the other pivot note of the song.

ბ)

b)

Example 5b musical score showing six staves (Sister 1, Sister 2, Sister 3, Sister 4, Brother 1, Brother 2) with musical notation. The notation includes various notes and rests, with some notes framed to indicate the main degree of the recitation and some in brackets to indicate the other pivot note of the song.

ბ)
c)

Sister 1

Sister 2

Sister 3

Sister 4

Brother 1

Brother 2

**ქართული პირველწყაროები: საგალობელთა
ხელნაწერ Q-684-ის ანალიზი¹**

ხელნაწერის დედნის რედაქტირების მცდელობა და ხელმეორედ გამოცემა მისი ისტორიის შესწავლას მოითხოვს. უფრო მეტიც, ასეთ დროს საჭიროა იმის გარკვევა, თუ როგორ და რისთვის შეიქმნა ესა თუ ის ხელნაწერი, ვინ და რა ვითარებაში დაწერა იგი და შემდეგ როგორ წარიმართა მისი ბედი ისტორიული თვალსაზრისით. მოცემული დოკუმენტის სახით, რომელიც ცნობილია, როგორც Q-684 (დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში), ჩვენ წინაშეა ხელნაწერის დედანი, რომელიც დახლართულ და შთამბეჭდავ ამბავს გვიყვება.

ნიგნი იშვიათად არსებობს ვაკუუმში და გამონაკლისს არც Q-684 წარმოადგენს. იგი იმ მუსიკალური ხელნაწერების კრებულში შედიოდა, რომლის შემადგენლობაში არსებული ხელნაწერები ერთმანეთზე გავლენას ახდენდნენ, როგორც ერთი ჯგუფის შემადგენელი ნაწილები, ხდებოდა ერთიდან მეორეში გადაწერა, მათი რედაქტირება ერთობლივად თუ სათითაოდ, ეს ნიგნები მოგზაურობდნენ ხან ერთად და, ხანაც, ცალ-ცალკე. თუ ხელნაწერების ამ ჯგუფს შევხედავთ, როგორც ოჯახს, Q-684-ს უახლოესი ნათესავი მისი მშობელი ხელნაწერი Q-1475 აღმოჩნდება, ის დედანი ხელნაწერი, საიდანაც გადმოწერილია Q-684-ში მოცემული ყველა საგალობელი. ამ ორ ხელნაწერს შორის არსებული კავშირების შესახებ ქვემოთ ვისაუბრებთ. ხელნაწერთა ოჯახის სხვა უახლოესი ნათესავებად მიჩნეულია Q-686 და Q-689, რომლებიც გადაწერილია იმავე ქალაქში, იმავე წყაროდან, იმავე ვითარებაში და, სავარაუდოდ, იმავე დროს – 1920-იანი წლების შუა პერიოდში. არსებობს ხელნაწერები, რომლებიც Q-684-ს უფრო შორეულ ნათესავებად ერგებიან: ესენია Q-683, Q-687 და Q-688. Q-684-ის მსგავსად, ამ უკანასკნელი სამი ხელნაწერის შავი ვარიანტისა და რედაქტირების ავტორები იყვნენ ე. კერესელიძე, რ. ხუნდაძე და ი. ნიკოლაძე, თუმცა, Q-684-ისგან განსხვავებით, აღნიშნულ სამ ხელნაწერზე მუშაობა, სავარაუდოდ, უფრო ადრე – 1910-1914 წლებში მიმდინარეობდა. გულდასმით შევისწავლეთ ჩვენ მიერ განხილვის საგნად არჩეული ხელნაწერი და მისი მონათესავე ხელნაწერები, რათა სიღრმისეული წარმოდგენა შეგვექმნა ხელნაწერი კრებულების ისტორიაზე, კრებულებისა, რომლებმაც დროსა და სივრცეში იმოგზაურეს და კვლავაც გვიმდიდრებენ ცოდნას საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის მუსიკალური წარსულის შესახებ².

¹ მსურს დიდი მადლობა გადავუხადო დავით შულღიაშვილს წინამდებარე სტატიის ქართული ვარიანტის გულდასმით გაცნობისა და გამოთქმული შენიშვნებისათვის და ეკატერინე დიასამიძეს, მისი რედაქტირებისათვის.

² ხელნაწერ Q-684-ის საინდექსაციო ინფორმაცია მოცემულია ნიგნში „ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ახალი (Q) კოლექცია“, ტომი II, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1958. ხელნაწერ Q-1475-ის საინდექსაციო ინფორმაცია მოცემულია დამოუკიდებელ ხელნაწერ დოკუმენტში, რომლითაც დასტურდება კავშირი Q-684-ს და Q-1475-ს შორის: „საგალობლები ნოტებზე, Q-684 ხელნაწერის პირი“. გარდა ამისა, არსებობს მოსაზრება, რომ Q-1475 თავის ახლანდელ ადგილსამყოფელში „ლორთქიფანიძის არქივიდან“ მოხვდა, დოკუმენტის გადაცემის თარიღად კი 1978 წლის 31 იანვარი სახელდება. განახლებული საინდექსაციო ინფორმაცია მოცემულია ნიგნში: „ქართული საგალობლების ხელნაწერთა აღწერილობა და ანბა-

მოცემულ ხელნაწერს რამდენიმე უჩვეულო მახასიათებელი გამოარჩევს, რაშიც, შევეცდებით, გავერკვეთ, რათა ვიცოდეთ, თუ რა ტექსტთან გვაქვს საქმე. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან საკითხთა შორისაა:

1. ნოტებზე გადამტანის ვინაობა – ხელნაწერ Q-684-ში მოცემული საგალობლები ანტონ დუმბაძისაგან ნოტებზე ჩაიწერა ფილიმონ ქორიძემ – 1893 წელს; ხელნაწერის გადამწერი კი ექვთიმე კერესელიძეა³.

2. მუსიკის სტილის საკითხი – ანტონ დუმბაძის სამგალობლო სტილისთვის ნიშანდობლივი მელიოდიები პირველ ხმაში (მაგალითად, ისეთი საკადანსო ნაგებობების სიჭარბე, რაც მრავალხმიან ფაქტურაში ხმათა გადაჯვარედინებისთვისაა დამახასიათებელი), მეორე და მესამე ხმები კი, განსხვავებულ სტილს უნდა განეკუთვნებოდეს.

3. რამდენიმე რედაქტორის არსებობის საკითხი – კერესელიძის ხელით შესრულებული ჩანაწერები – ბევრგანაა წაშლილი და ისინი სხვა კალიგრაფიით შესრულებული ჩანაწერებითაა ჩანაცვლებული.

4. დათარიღების საკითხი – ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა საკითხი ერთად ეჭვქვეშ აყენებს იმ ფაქტს, რომ მოცემული ხელნაწერის შექმნის თარიღი 1893 წელია, მიუხედავად იმისა, რომ სხვა წყაროებში ეს თარიღი დასტურდება.

თითოეული საკითხი ცალ-ცალკე განვიხილოთ. გადამწერის ვინაობის დადგენა ადვილია: Q-684 ასლის სახით არის წარმოდგენილი⁴. თავდაპირველი ხელნაწერი, რომელიც 1893 წელს ანტონ დუმბაძისგან ფილიმონ ქორიძის მიერ ჩაწერილ საგალობლებს მოიცავს, ცალკე ხელნაწერია, რომელსაც Q-1475 ეწოდება⁵. გარკვეულ პერიოდში, ექვთიმე კერესელიძემ Q-1475 მთლიანად გადაიტანა სხვა ხელნაწერში – Q-684-ში, იმდენად ზუსტად, რომ არც ერთი ნოტი არ შეუცვლია. იმ დროისთვის ქორიძის მიერ ნოტებზე

ნური კატალოგი“ ვაჟა გვახარიას, დავით შულღიაშვილისა და ნინო რაზმაძის რედაქციით, მე-2 გამოცემა (ქართულად). თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს გალობის ცენტრი, საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, 2013. აღნიშნული ხელნაწერების ჩანერის ისტორიული საჭიროების შესახებ იხ. ჯონ გრემის „The Transmission and Transcription of Georgian Liturgical Chant“, სადოქტორო დისერტაცია, პრინსტონის უნივერსიტეტი, 2015.

³ Q-684 ხელნაწერის ბოლო, 90-ე გვერდზე მოთავსებული კოლოფონი წარმოადგენს მოკლე ლოცვას, რომელსაც ხელს აწერს „მღვდელ-მონაზონი ევთიმე“.

⁴ ხელნაწერთა შორის რამდენიმე შეუსაბამოა აღნიშნულია წიგნში: „ქართული საგალობლების...“ (შულღიაშვილი, 2013).

⁵ ხელნაწერი Q-1475 აუკინძავია და წარმოადგენს ერთმანეთთან არც ისე მჭიდროდ მიბმულ, 188 გვერდისაგან შედგენილ ნოტების კრებულს. მუსიკა სამ ხმაშია ჩაწერილი, მაგრამ სხვადასხვა პარტია სხვადასხვა ხელით არის დანერგილი (ქორიძე – პირველი ხმა, ხუნდაძე – მეორე და მესამე ხმა, კერესელიძე – სათაურები). ეს არის ხელნაწერის დედანი, რომელიც ფილიმონ ქორიძემ 1893 წელს გურიისაში ჩაიწერა ანტონ დუმბაძისა და მისი შეგირდების კარნახით. შესწორებები შეტანილია მხოლოდ ხუნდაძის ხელით, რომელმაც გადანერა და გაამარტივა ქორიძის მიერ ნოტებზე ჩაწერილი – დუმბაძისეული ხმების გადაჯვარედინება კადანსებში. მასში არ შეინიშნება კერესელიძის ან ნიკოლაძის მიერ შეტანილი არცერთი შესწორება. ეს ხელნაწერი, ამჟამად თბილისში, ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება, მაგრამ იგი, ექვთიმე კერესელიძის კრებულიდან ერთად ამ არქივში 1936 წელს არ მოხვედრილა. მასზე საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ბეჭედი იყო დასმული; როგორც ამ ცენტრის საკუთრებას, ხელნაწერს ბეჭედი სავარაუდოდ 1937 წელს, ხუნდაძის პირადი კოლექციის სხვა ხელნაწერებთან ერთად დაესვა. ზემოაღნიშნული დოკუმენტი, ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში მხოლოდ 1978 წელს მოხვდა. შენიშვნა: ექვს საგალობელზე, შუა საუკუნეების ქართული ნევმებია მიწერილი. ნათელი ფანქრით შესრულებული ამ ნევმიერებული ჩანაწერის ავტორი უცნობია, მაგრამ ისინი მსგავსებას ვასილ (სტეფანე) კარბელაშვილის ნევმებთან ავლენენ.

გადაღებული ხელნაწერები არასრული იყო: გალობის ოსტატის ანტონ ღუმბაძისგან⁶ ჩან-ერილ Q-1475 ხელნაწერში მოცემული იყო მხოლოდ პირველი ხმა. სავარაუდოდ, ქორიძე მომავალში საგალობლის სამივე ხმის შეწყობას აპირებდა, რადგან სანოტო სისტემაზე ყოველი მელოდიის ქვეშ, ორ სანოტო სისტემას ცარიელს ტოვებს.

ყოველივე ზემოაღნიშნული ერთ კითხვას ბადებს, რაც მუსიკის სტილის საკითხს უკავშირდება. ამ კითხვაზე პასუხის გაცემის შესაძლებლობას უკანასკნელი კვლევა გვაძლევს: მეორე და მესამე ხმები მღვდელმა და გალობის ოსტატმა, რაჟდენ ხუნდაძემ შეუწყო⁷, რომელსაც 1912-1913 წლებში კერესელიძემ ამის გაკეთება სთხოვა (Graham, 2010: 425–446). ხუნდაძემ ძლისპირები სამ ხმაში გააწყო. ზედა ხმების პარალელურ მოძრაობაში ხუნდაძისეული სტილი ადვილი საცნობია. Q-1475-ში ორი სტილის ხელწერა შეინიშნება: ზედა ხმა ფილიმონ ქორიძეს ეკუთვნის, ხოლო მეორე და მესამე ხმები – რაჟდენ ხუნდაძეს (მაგ. 1).

პირველ მაგალითში ძლისპირ – „მონებისა მისგან მწარისა“-ს პირველი გვერდი იმ ფორმით არის აღბეჭდილი, როგორითაც ის შესულია ხელნაწერ Q-1475-ში. ეს გვერდი, აღნიშნული ხელნაწერისთვის დამახასიათებელია, რაც შემდეგში მდგომარეობს: მუსიკა პარტიტურაში ჩანერილია იმგვარად, რომ თითოეულ ხმას თითო სანოტო სისტემა ეთმობა, ერთ გვერდზე სამ-სამი სანოტო სისტემის დაჯგუფებით⁸. სათაური, ტექსტი და პირველი ხმა ფილიმონ ქორიძის ხელით არის ჩანერილი, ხოლო ქვედა ორი ხმა რაჟდენ ხუნდაძეს ეკუთვნის⁹. გასაღებში ოთხი (სი, მი, ლა, რე) ბემოლია დასმული¹⁰.

მეორე მაგალითში ჩვენ ვხედავთ იმავე ძლისპირს, რომელიც გადაწერილია Q-684-ში (მაგ. 2). სამივე ხმა და ტექსტი კერესელიძის ხელნაწერია; სახეზეა მხოლოდ რამდენიმე რედაქტირებული ფრაგმენტი, რაც, მაგალითად, ტაქტის ხაზს უკავშირდება.

⁶ მხოლოდ პირველი ხმის ნოტებზე ჩანერის გადაწყვეტილება ფილიმონ ქორიძემ პროექტის დამფინანსებლებთან, მაქსიმე შარაძესა და ექვთიმე კერესელიძესთან ერთად მიიღო. ისინი შიშობდნენ, რომ უკვე ასაკოვან სრულ მაგალობელ ანტონ ღუმბაძისაგან ყველა საგალობლის ჩანერას ვერ მოასწრებდნენ, ამიტომ, თითოეული საგალობლის მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი ელემენტი – მელოდია ჩაიწერეს. პირველ ხმასთან მეორე და მესამე ხმები შეწყობას ისინი მომავალში, სხვა გამოცდილი მაგალობლების დახმარებით გეგმავდნენ. ამ მეთოდის წყალობით, ქორიძემ მოკლე დროში ასობით საგალობლის მელოდიის ჩანერა მოახერხა. საგალობელთა ჩანერის ამ მეთოდს, ათი წლის შემდეგ – 1903 წელს მიმართეს, როდესაც ქორიძემ, სრულ მაგალობელ არისტოვლე ქუთათელიძისგან ძლისპირის 1000 მელოდია ჩაიწერა. 1912 წლიდან მოყოლებული, კერესელიძე ამ მელოდიების ხმებში განყოფილებაზე რაჟდენ ხუნდაძესა და ივლიანე ნიკოლაძესთან ერთად მუშაობდა.

⁷ რაჟდენ ხუნდაძემ (1845–1929), გალობის ოსტატმა, რომელიც წარმოშობით ჩოხატაურიდან იყო, სიცოცხლის დიდი ნაწილი ქუთაისში გაატარა, სადაც მღვდლად მსახურობდა. ქორიძესთან ერთად, 1885 წელს მან მონაწილეობა მიიღო გალობის ნოტებზე გადაღების პირველ ფართომასშტაბიან პროექტში.

⁸ ქორიძის ხელნაწერი შესრულებულია ქალაქზე, რომელიც 14 სანოტო სისტემას მოიცავს, როგორც ხელნაწერ Q-684-ის ქალაქი, რომელშიც, ასევე, ანტონ ღუმბაძისგან 1893 წელს ჩანერილი ნოტებია აღბეჭდილი.

⁹ ქორიძისეულ ხელნაწერში ნოტების შტილები ხშირად დაშორებულია ნოტების თავებისაგან ისე, რომ ისინი ერთმანეთს არ ეხებიან, ხუნდაძისეულ ხელნაწერებში კი ისინი ერთმანეთთან ყოველთვის შეერთებულია; ქორიძის ხელნაწერში ლიგას ვერ შეხვდებით, მაშინ, როცა ხუნდაძე ლიგას ხშირად იყენებს; განსხვავებული მოხაზულობა აქვთ მათ ნახევარი გრძლიობის ნოტებსაც. ხუნდაძისაგან განსხვავებით, ქორიძესთან მერვედი გრძლიობის მქონე ნოტების ჯგუფები უფრო გაფანტულად არის ჩანერილი. სანოტო ჩანაწერების ასობით გვერდის ნახვის შემდეგ, ეს განსხვავებები აშკარა ხდება.

¹⁰ ლიტურგიკული საგალობლების ქართული ტრადიციული ბგერათწყობა, რომელიც, როგორც მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ჩანაწერებშია აღბეჭდილი, ოქტავაში შემავალ შეიდასაფეხურიან (ჰეპტატონურ) ბგერათრიგებს ეფუძნება.

მესამე საკითხის განხილვისას, რომელიც ხელნაწერის რამდენიმე რედაქტორის არსებობას ეხება, ყურადღების გამახვილება ჩვენ ივლიანე ნიკოლაძის როლზე გვსურს. მისი რედაქტირება ცხადად ჩანს მეორე მაგალითის პირველ და მეორე ტაქტებში, სადაც შუა ხმის რამდენიმე ბგერა ნაშლილია და შემდეგ მისი ხელითაა დაწერილი (ასევეა ამავე გვერდის მე-4, მე-5, მე-7, მე-8, მე-9, მე-10, მე-12, მე-13, მე-14 და მე-15 ტაქტებში). აღსანიშნავია, რომ ამ ხელნაწერში, ყველა ბგერა, რომელიც პირველ ხმასთან ერთად პარალელურად არ მოძრაობს, ივლიანე ნიკოლაძის სარედაქციო ჩარევის შედეგია. ამ შემთხვევაშიც, მაგლობლებს საგალობელთა სხვადასხვა ვარიანტის შესრულების შესაძლებლობა ეძლევათ: 1) ნიკოლაძის ვარიანტი (ხმათა კონტრაპუნქტული მოძრაობით), 2) ხუნდაძის ვარიანტი (ტერციაში ზედა ხმათა პარალელური მოძრაობით), ან 3) გელათის სამგალობლო სკოლის ტრადიციის შესაბამისად გაამჟღავნონ და ისე იგალობონ ესა თუ ის საგალობელი.

რედაქტირებაზე საუბრისას საჭიროა განვიხილოთ ისეთი საკითხები, როგორიცაა საგალობლის გასამხმიანების სტილი, ის, თუ ვის კუთვნილებაში არსებობდა ესა თუ ის ხელნაწერი და, ესთეტიკური თვალსაზრისით, უპირატესობა რომელ სტილს ენიჭებოდა¹¹. კერესელიძემ მოიწვია თავისი საქმის კარგი პროფესიონალი მაგალობელი ივლიანე ნიკოლაძე, რათა მას „შეესწორებინა“ და „გაეუმჯობესებინა“ მათი მეორე-მესამე ხმები, რომლებიც, მისი აზრით, რაჟდენ ხუნდაძემ კარგად ვერ შეუწყო¹². რაც შეეხება, კერძოდ, ხელნაწერ Q-684-ს, ცხადად ჩანს კვალი იმისა, რომ ნიკოლაძემ მასში ბევრი ცვლილება შეიტანა, განსაკუთრებით, იქ, სადაც ზედა ხმები პარალელურად მოძრაობდნენ, რაც რედაქტორმა ხმათა კონტრაპუნქტული სვლით ჩაანაცვლა. თავის მემუარში კერესელიძე აღნიშნავს, რომ ის და ნიკოლაძე ერთგულად ემსახურებოდნენ ხელნაწერების რედაქტირების საქმეს და დასძენს, რომ მას შემდეგაც, რაც 1914 წელს მათი ინტენსიური მუშაობა დასრულდა, ისინი „საჭიროების დროს“, თანამშრომლობას აგრძელებდნენ (Kereselidze, Q849: 58). კერესელიძის ეს კომენტარი, შესაძლოა, მნიშვნელოვანი იყოს, როდესაც საქმე Q-684-ის გადანერისა და რედაქტირების თარიღების გარკვევას ეხება; შესაძლებელია, რომ ეს ხელნაწერი უფრო გვიანი პერიოდისაა, ვიდრე 1914 წელი.

თუ როდის გადაინერა Q-684 და, რაც, შესაძლოა, უფრო მნიშვნელოვანი იყოს, რატომ გადაინერა იგი, შეიძლება ზუსტად ვერასდროს შევიტყოთ. თავფურცელზე მიწერილი 1893 წელი, საგალობლების ნოტებზე პირველად ჩანერის თარიღად არის მიჩნეული. ხელნაწერს არ ახლავს არც ერთი თარიღი (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, 1893 არის წელი, როდესაც ქორიძემ ნოტებზე გადაიტანა ხელნაწერი Q-1475, რომელიც ხელნაწერ Q-684-ის დედნად შეიძლება მივიჩნიოთ). არსებობს რამდენიმე საინტერესო ფაქტი, რომლებიც ჩვენ მიერ განხილულ ხელნაწერს, ხელნაწერთა იმავე „ოჯახის“ სხვა წარმომადგენლებთან გადმოარჩევს და რომლებიც შემდგომ კვლევაში დაგვეხმარება. მაგალითად, სხვა ხელნაწერების – Q-687-ისა და Q-688-ისგან განსხვავებით, რომლებიც ხმებში რაჟდენ ხუნდაძემ გააწყო და შემდეგ 1914 წელს ივლიანე ნიკოლაძემ შეასწორა, Q-1475 ნი-

¹¹ ესთეტიკური თვალსაზრისით ძლისპირების, მელიქიძის გასამხმიანებისას, ამა თუ იმ სტილის უპირატესობის საკითხები მიმოხილულია სტატიაში: ჯონ გრემი, „ივლიანე ნიკოლაძე: ქართული სტილისპირების რედაქტორი“. ნიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისის კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2010: 425-446.

¹² ივლიანე ნიკოლაძე (გარდაიცვალა 1920-იანი წლების გვიან პერიოდში), ქალაქ ქუთაისში მაგალობელი და რეგენტი იყო. ახალგაზრდობაში მელიქიძის ნოტებზე ჩაწერა მან ფილიმონ ქორიძისგან შეისწავლა (1894); ხოლო მოგვიანებით – 1914-1915 წლებში, ექვთიმე კერესელიძეს იგი საგალობლების რამდენიმე კრებულის ხელახლა გასამხმიანებაში დაეხმარა. სავარაუდოდ, მათი თანამშრომლობა 1920-იან წლებშიც გაგრძელდა.

კოლაძეს არ შეუსწორებია. რატომ მიაწოდა მას კერესელიძემ სარედაქციოდ მხოლოდ ზოგიერთი დედანი და არა ყველა? რატომ შექმნა ზოგი მათგანის ასლები, მაგრამ არა ყველასი? პასუხი შეიძლება აღმოვაჩინოთ კერესელიძის გამოუქვეყნებელ მემუარში, რომელიც მოკლე განმარტების გაკეთების უფლებას გვაძლევს, ვიდრე ხელნაწერის დათარიღების საკითხს ისევ დაუზრუნდებოდეთ.

როგორც კერესელიძის მემუარშია (1941) ნათქვამი, მან, მის ხელთ არსებული ხელნაწერები 1912 წელს გელათის მონასტერში წაიღო, სადაც იგი ბერად აღიკვეცა, მოგვიანებით კი მღვდელ-მონაზონი გახდა¹³. როგორც უკვე ითქვა, 1912 წელს მან რაჟდენ ხუნდაძეს დაავალა დაესრულებინა იმ საგალობლების გასამხმარიანება, რომელთა ნოტებზე გადაღებისას, ქორიძემ მხოლოდ პირველი ხმა აღბეჭდა. ჩვენ გვანტერესებს, ვინ რომელ ხელნაწერზე მუშაობდა და როდის. მაგალითად, ზოგიერთ ხელნაწერში, კერძოდ, 1890-იანი წლების დედნებში ხუნდაძის ხელწერას ქორიძის ხელწერის ქვემოთ ვხედავთ (მაგალითად, ხელნაწერი Q-1475), სხვა ხელნაწერებში კი, ხუნდაძის ხელწერა კერესელიძის ხელწერის ქვემოთ გვხვდება, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ეს ხელნაწერები სხვადასხვა წყაროდან არის გადაწერილი (მაგალითად, ხელნაწერი Q-684). აღნიშნავს თუ არა კერესელიძე, თუ როდის და რატომ გადაწერა ხელნაწერები?

კერესელიძე თავის მემუარში გაკვრით ახსენებს, რომ მას უნდა გადაეწერა ქორიძის რამდენიმე ხელნაწერი, 1910-1911 წლებში, რადგანაც სტამბის კიდევ ერთი თანამფლობელი, ვინმე ლოსაბერიძე სტამბის პარტნიორობის დაშლის შემდეგ ამტკიცებდა, რომ კანონით ხელნაწერების ნაწილი მას ეკუთვნოდა. ქორიძის დედანი მრავალ დაუმთავრებელ ძლისპირს მოიცავდა, რომლებიც ქორიძემ ანტონ დუმბაძისა (1893) და არისტოვლე ქუთათელაძისაგან (1903) ჩაიწერა. ეს ალბათ სწორედ ის ცხრა ხელნაწერია, რომლებიც საერთო სათაურის H-154 ქვეშაა თავმოყრილი (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი). კერესელიძემ მის მიერ გადაწერილი ასლები ცალკეულ რეგულებში შეკრიბა, რომლებიც მოგვიანებით აკინძა და რომლებმაც სხვადასხვა სამუშაო დოკუმენტის სახე მიიღო (მაგალითად, ხელნაწერები Q-683, Q-686, Q-687, Q-688, Q-689, Q-690, რომლებიც ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება). კერესელიძის აღნიშვნით, 1912-1913 წლებში, საგალობელთა გამრავალხმანებისათვის ხელნაწერები ხუნდაძეს გადაეცა, ხოლო მოგვიანებით – 1914 წელს ისინი ნიკოლაძემ შეასწორა.

აღსანიშნავია, რომ ხელნაწერი Q-1475 ამ ჯგუფს არ მიეკუთვნება, იგი მისგან ცალკე არსებობს და წარმოადგენს არა კერესელიძის მიერ გადაწერილ ასლს, არამედ ქორიძისეულ დედანს, რომელთაც მეორე-მესამე ხმები ხუნდაძემ – ქორიძისეულ ხელნაწერ დედანშივე შეუწყო. ხუნდაძე ამ ხელნაწერზე, სხვა ხელნაწერებთან შედარებით უფრო გვიან – 1915 წელს მუშაობდა, რაც ხელნაწერის კოლოფონში 259-ე გვერდზე დასტურდება¹⁴. ამრიგად, კერესელიძის მიერ ხელნაწერ Q-1475-ის გადაწერა Q-684-ში, რომელიც ხუნდაძის მიერ გაწეულ სამუშაოს სრულად მოიცავდა, 1915 წლის შემდეგ უნდა განხორციელებულიყო. ჩვენ ვუზრუნდებით მემუარს იმ შესაძლო სცენარის აღმოსაჩენად, რომლიდანაც შევითვით, თუ როდის გადაწერა კერესელიძემ ხელნაწერები. კითხვებს ბადებს ერთი ეპიზოდი.

როგორც თავად კერესელიძე წერს, არსებული ვითარებიდან გამომდინარე, 1924

¹³ ექვთიმე კერესელიძის მემუარზე, დაყრდნობით, 1912 წლიდან 1924 წლამდე იგი გელათის მონასტერში ცხოვრობდა (სავარაუდოდ იქ 1923 წლამდე დაჰყო, ვიდრე გელათის მონასტერი დაიკეტებოდა).

¹⁴ რაჟდენ ხუნდაძის ხელით მიწერილ კომენტარში, ხელნაწერ Q-1475-ის 259-ე გვერდზე, ხუნდაძე საგალობლის მელოდიის შეფასებას იძლევა. კომენტარს ხელს მამა რაჟდენი, 1915 წლის 11 ივნისს აწერს.

ნელს მან ხელნაწერების მთელი კოლექცია საჩქაროდ გადაიტანა ფორნით გელათის მონასტრიდან მის მახლობელ ქალაქ ქუთაისში და საგალობლების წიგნები რაჟდენ ხუნდაძის სარდაფში დამალა (ეს სავარაუდოდ 1923 წელი იყო, როდესაც გელათის მონასტერი, ბოლშევიკურმა ხელისუფლებამ აგრესიულად დახურა და ბერებს გაქცევა მოუწია). როდესაც იგი ერთი წლის შემდეგ, ხელნაწერების წასაღებად დაბრუნდა, როგორც მის მემუარშია ნათქვამი, ეს ვერ მოახერხა საკუთრებაზე კონფლიქტის გამო და ნოტებზე გადაღებული საგალობლების 2000 გვერდის ხელახლა გადანერა მოუხდა, რასაც ორი წელიწადი დასჭირდა (Kereselidze, Q840: 65-66). სავსებით შესაძლებელია, რომ კერესელიძემ Q-684, Q-1475-იდან სწორედ ამ პერიოდში გადანერა. ის ხელნაწერები, რომლებიც ხუნდაძემ დაიტოვა და მოგვიანებით „ხუნდაძის არქივში“ მოხვდა, ახლა საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში ინახება. ამ კოლექციის ბევრ ხელნაწერს შორის, რომელთა ავტორადაც ხუნდაძე გვევლინება, სამი განსხვავებული ხელნაწერიც მოიპოვება, რომლებშიც პირველი ხმა ქორიძის, ხოლო მეორე და მესამე ხმები ხუნდაძის ხელითაა ჩანერილი. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს სამი ხელნაწერი კერესელიძემ გადანერა და თავისსავე კოლექციაში შეინახა, კოლექციაში, რომელმაც საბოლოო ბინა ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაიდო. ეს ხელნაწერებია – Q-1475 (Q-684-ის წყარო), N2127 (Q-689-ის წყარო), და N2128 (Q-686-ის წყარო)¹⁵.

შესაძლებელია თუ არა, რომ ეს სამი ხელნაწერი – Q-1475, N2127 და N2128 – იმ საგალობელთა წიგნებს შორის ყოფილიყო, რომლებზეც ხუნდაძემ პრეტენზია განაცხადა, ხოლო Q-684 ერთ-ერთი იმ ხელნაწერთაგანი – რომლებიც 1924-1925 წლებში იქნა გადანერილი? არსებობს ამ ვარაუდის გამამყარებელი რამდენიმე გარემოება:

1. ხელნაწერი Q-684 1915 წლის შემდეგ უნდა იყოს გადანერილი, რადგან ამ წელს ხუნდაძე, საგალობელთა გამრავალბმინებაზე ჯერ კიდევ აქტიურად მუშაობდა.

2. Q-1475 ნიკოლაძის მიერ რედაქტირებული არ ყოფილა, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ კერესელიძეს ეს ხელნაწერი ხელთ არ ჰქონდა (ხუნდაძის მიერ გასამზიანებულ სხვა ხელნაწერებში, რომლებსაც 1912-1914 წლებში კერესელიძე ფლობდა, ნიკოლაძემ შესწორებები შეიტანა).

3. ხელნაწერი Q-684 ნიკოლაძის მიერ იყო რედაქტირებული, რაც საფუძველს გვაძლევს, ვივარაუდოთ, რომ კერესელიძეს სურდა ამ საგალობლების რედაქტირება, მაგრამ ხელნაწერ Q-1475-ზე ხელი არ მიუწვდებოდა.

4. ხელნაწერი Q-1475, კერესელიძეს არ ეკუთვნოდა 1936 წელს, როდესაც მისი არქივი ახლანდელი ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საცავს გადაეცა.

5. ხელნაწერი Q-1475, ხელნაწერ N2127 და N2128-თან ერთად, სავარაუდოდ, ხუნდაძეს ეკუთვნოდა, რადგან ორივე მათგანი კოლექციის სხვა ხელნაწერებთან ერთად, ხუნდაძის გარდაცვალების შემდეგ საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივს გადაეცა.

ზემოაღნიშნული სამივე ხელნაწერი, კერესელიძემ ზედმიწევნითი სიზუსტით გადანერა; სამივე ხელნაწერი იდენტურ 12 სანოტო სისტემით აღჭურვილ ქაღალდზე შეიქმნა. შედეგად ხელნაწერების ახალი სამუშაო ვარიანტი მივიღეთ, რომელთა რედაქტირებაზე მუშაობა, კერესელიძემ, ნიკოლაძესთან ერთად, განაგრძო. ეს ხელნაწერებია: Q-684,

¹⁵ ხელნაწერი Q-1475, რომელიც ამჟამად ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივს ხუნდაძის დანარჩენ კოლექციასთან ერთად – 1930-იან წლებში გადაეცა. მას ბოლო გვერდზე დასმული აქვს ბეჭდი წარწერით: „საქ. ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი სეიფი საინვერტარო N16/42“. 1978 წელს, ეს ხელნაწერი როგორცაა ხელნაწერების ეროვნული ცენტრის არქივში, „ლორთქიფანიძის არქივიდან“ მოხვდა. ამ მნიშვნელოვანი ცნობის მოწოდებისთვის მადლობას ვუხდით ჩემს პატივცემულ კოლეგას, მუსიკისმცოდნე დავით შულღიაშვილს.

Q-689 და Q-686. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ხელნაწერ Q-684-ის შექმნის თარიღი შემდეგნაირად გამოიყურება:

წელი	ხელნაწერი	არქივი	შენიშვნა
1893	Q-1475	ხელნ. ეროვ. ცენტრი	ფილიმონ ქორიძე ანტონ დუმბაძისგან ნოტებზე ძლისპირების მელოდიებს იწერს.
1915	Q-1475	ხ.ე.ც.	ქორიძის მიერ ჩანერილ მელოდიებს, რაჟდენ ხუნდაძე მეორე და მესამე ხმებს უწყობს.
1924	Q-684	ხ.ე.ც.	ექვთიმე კერესელიძე ქმნის Q-1475-ის ასლს (სავარაუდოდ, ასევე ქმნის N2127-ისა და N2128-ის ხელნაწერ ასლებს).
1924-1925	Q-684	ხ.ე.ც.	ივლიანე ნიკოლაძე Q-684-ის რედაქტირებაზე მუშაობს.
1936	Q-684	ხ.ე.ც.	Q-684 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის წინამორბედ არქივში ხვდება; ხელნაწერი არქივში ექვთიმე კერესელიძეს შეაქვს.
1937	Q-1475	საქ. ფოლკ. ცენტრი	Q-1475 საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის წინამორბედ არქივში ხვდება; ხელნაწერი არქივში სავარაუდოდ შალვა ხუნდაძეს შეაქვს.
1978	Q-1475	ხ.ე.ც.	Q-1475 ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ვინმე ლორთქიფანიძის მიერ არის გადატანილი.
2018	Q-684	ხ.ე.ც.	Q-684 გადადის ციფრულ სანოტო სისტემაზე (Finale) და ქვეყნდება პირველად.

მოცემული ცხრილი აჩვენებს ხელნაწერ Q-1475-ისა და მისი ასლის – Q-684-ის ისტორიას. ამ ორ ხელნაწერს შორის ურთიერთკავშირს, ხელნაწერთა მეორე წყვილიც ასახავს, რომლებიც Q-1475-ისა და Q-684-ის მსგავს გარემოებაში შეიქმნა. ხელნაწერები Q-684, Q-686 და Q-689 კერესელიძის მიერ, სხვა სამუშაო ხელნაწერებიდან გადაწერილი ასლებია, რომლებიც ხმებში რაჟდენ ხუნდაძემ გაასამხმია. დედნები რაჟდენ ხუნდაძის საკუთრებაში დარჩა და მისი გარდაცვალების შემდეგ, 1937 წელს, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივს გადაეცა, ხოლო კერესელიძის ასლები, რომელთაც 1920-იან წლებში რედაქტორობა ნიკოლაძემ გაუწია, 1936 წელს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის არქივს გადაეცა¹⁶.

ხელნაწერ Q-684-ის ისტორია, შესაძლოა, დახლართული ან ტრივიალური მოგვეჩვენოს, მაგრამ მას ისეთივე არსებითი მნიშვნელობა აქვს ხელნაწერის შეცნობისათვის,

¹⁶ ამ ჯგუფის ხელნაწერთა ისტორია დიდად განსხვავდება მეორე ჯგუფისგან, კერძოდ Q-683, Q-687 და Q-688 ხელნაწერებისაგან; ისინი ერთხმიან ნოტირებულ ჩანაწერებს მოიცავენ, რომლებიც 1910-1911 წლებში კერესელიძემ ქორიძის ჩანაწერების დედნიდან (H-154) გადაიწერა, ხოლო ლოს-აბერიძემ შეინახა. ამ ასლებში ხუნდაძემ 1912 წელს, პირველ ხმას მეორე და მესამე ხმები შეუწყო, ნიკოლაძემ კი 1914 წელს შესწორებები შეიტანა.

როგორც, ადამიანის შესაცნობად მის ნებისმიერ ბიოგრაფიულ დეტალს ექნებოდა. წყაროების საფუძვლიანად შესწავლა საშუალებას იძლევა, ღრმად ჩავწვდეთ ხელნაწერის წარმოშობას, მასში შეტანილ ცვლილებებს, მის ისტორიას, ასევე, იმ ადამიანების გრძნობებსა და ქმედებებს, რომელთაც თუნდაც მცირე შეხება ჰქონიათ ხელნაწერთან. ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ ამ საგალობლის გამოცემა (ანთოლოგია, ტომი VI, 2019 წელს) ახალი ფურცელი იქნება ხელნაწერ Q-684-ის ისტორიაში და, რომ ამ ძალისხმევით ჩვენ მის ისედაც საყოველთაო არსებობას კიდევ უფრო მეტ აღიარებას, ფასეულობასა და პატივისცემას შევმატებთ.

თარგმნა ეკა დიასამიძემ

JOHN A. GRAHAM
(USA)

GEORGIAN PRIMARY SOURCES: AN ANALYSIS OF CHANT MANUSCRIPT Q-684¹

To attempt to edit and reprint an original manuscript requires an engagement with its history. More than that, the task requires understanding how and why the manuscript was written, by whom and in what circumstances it was written, and then to follow, as best as possible, the historical life of the manuscript to the present day. In the case of the original document at hand, that which is designated as National Centre of Manuscripts document Q-684 (hereafter Q-684), we have an original manuscript with a complex and impressive story to tell.

Books rarely exist in a vacuum, and Q-684 is no exception. This manuscript belongs to a collection of other music manuscripts that interacted as a group, were recopied from one another, were edited together and separately, traveled sometimes together and sometimes independently. If we think about these manuscripts as a family, the closest relative to ms. Q-684 among this family of manuscripts would be its direct parent, ms. Q-1475, the source manuscript from which all of the chants in Q-684 were copied. The precise relationship of these two manuscripts is explored below. Others in the family include close siblings such as Q-686 and Q-689, which appear to have been copied on similar paper, from similar sources, in similar circumstances, and probably at the same time in the mid-1920s. Separately, there are a set of manuscripts that could be considered cousins: the group of manuscripts Q-683, Q-687, and Q-688. Like Q-684, these three were draft manuscripts edited by the same people (Ekvtime Kereselidze, Razhden Khundadze, and Ivliane Nikoladze), but were likely worked on during an earlier period (1910-1914). Using close analysis of manuscript Q-684, and its related manuscripts, we attempt to present an informative picture of the history of these books, as they traveled through time and space, and continue to contribute to our collective knowledge of the musical past of the Georgian Orthodox church.²

There are several unusual elements to this manuscript that need some unraveling in order to understand what we are holding. Some of the outstanding questions to be discussed are:

¹ I am grateful to Davit Shugliashvili for his careful review of this article, and to Ekaterine Diasamidze for her thorough editing of the Georgian translation.

² Indexing information for manuscript Q-684 appears in *Kartuli khelnats'erta aghts'eriloba, akhali (Q) k'olektsiisa* (*Description of Georgian Manuscripts from New (Q) Collection*), T. II. Tbilisi, Publishing of the Georgian Academy of Sciences, 1958. Indexing information for manuscript Q-1475 appears in a separate, handwritten document, which states a connection between these two documents: „Chants in notation. Handwritten version of Q-684.“ Further information on Q-1475 states the origin as „lortkipanidzis arkividan,“ and the submission date as July 31st, 1978. Updated index information can be found in: Davit Shugliashvili, *Kartuli sagaloblebis khelnats'erta aghts'eriloba da anbanuri k'at'alogi* [Georgian chant manuscripts and alphabetic catalogue]. Edited by Vazha Gvakharia, Davit Shugliashvili, and Nino Razmadze. 2nd Edition (in Georgian). Tbilisi: Chant Center of the Georgian Patriarchate Press, 2013. For more on the historical imperative to record these manuscripts, see John Graham, *The Transmission and Transcription of Georgian Liturgical Chant*, PhD. diss., Princeton University, 2015.

1. The question of scribal authorship: though Pilimon Koridze supposedly transcribed the chants from Anton Dumbadze in 1893, the notation is in Ekvtime Kereselidze's handwriting.³

2. The question of musical style: though the melodies in the top voice display the musical characteristics of Anton Dumbadze's style – such as initiating voice crossing gestures – the second and third voice parts clearly reflect a different musical style.

3. The question of multiple editors: Kereselidze's hand-written notation has been erased in many places, replaced with notation in a different handwriting.

4. The question of dating: Collectively, these questions place into doubt the dating of this manuscript as originating in 1893, even though other sources confirm that the music was transcribed at that time.

Let's address each of these questions in turn. The question of scribal authorship is quickly answered: ms. Q-684 is a copy!⁴ The original notation that Pilimon Koridze transcribed from Anton Dumbadze in 1893 is written into a separate manuscript, designated ms. Q-1475.⁵ At some point, Ekvtime Kereselidze transcribed the entire contents of Q-1475 into this manuscript, Q-684, note for note. Why this copy was necessary is a question we speculate on further in the essay. Koridze's transcriptions were incomplete at the time of transcription: only the first voice part in ms. Q-1475 was written down from master chanter Anton Dumbadze.⁶ But Koridze apparently intended to complete the harmonization later, because he left two blank staves below each melody staff.

This brings us to the second question: that of musical style. This question can also be quickly answered based on recent scholarship: the second and third voice parts were written by the priest and master chanter Razhden Khundadze,⁷ who was commissioned by Kereselidze to harmonize

³ A colophon on the last page of the manuscript, Q-684, page 90r, gives a short prayer and then is signed by „Priestmonk Evtme.“

⁴ The very few discrepancies between the manuscripts are noted in Shugliashvili, *Kartuli sagalobebis...* 2013.

⁵ Manuscript Q-1475 is not bound, and is a large collection of loosely tied folia containing 188 pages of music notation. The music is written in three-voiced harmony, but was written in different handwriting (Koridze - first voice; Khundadze - second and third voice parts; Kereselidze - rubrics). This is an original manuscript written by Pilimon Koridze in 1893 in Guria, prompted by the master chanter Anton Dumbadze and his students. The only alterations occur in Khundadze's hand, as he took liberties to rewrite and simplify many of the original Dumbadze voice-crossings in the cadences as notated by Koridze. There are no visible edits from Kereselidze or Nikoladze. This manuscript is currently stored at the National Centre of Manuscripts (NCM) in Tbilisi, Georgia. But it did not arrive in this archive via Ekvtime Kereselidze's collection in 1936. Rather, it was stamped as property of the Folklore State Centre of Georgia (perhaps in 1937 along with the other manuscripts in Khundadze's personal collection), and only found its way to the NCM in 1978. Note: there are six chants that have medieval-Georgian style neumes written into them. It is unknown who drew these neumes in red pencil, but they appear similar to Vasil Karbelashvili neumes.

⁶ The decision to transcribe only the first voice was made jointly between Pilimon Koridze and the financiers of the project, Maxime Sharadze and Ekvtime Kereselidze. They were worried that there were too many chants to notate from the aging master chanter, Anton Dumbadze, so they decided to focus on transcribing only the most important element of each chant, its melody. They committed to completing the harmonization with other expert chanters. This method of working allowed Koridze to notate hundreds of chant melodies in a short time. The model was repeated a decade later in 1903 when Koridze transcribed the melodies of 1000 heirmoi texts from the master chanter Aristovle Kutateladze. From 1912 onwards, Kereselidze worked to complete the harmonization of these melodies by commissioning first Fr. Razhden Khundadze, and later, chanter Ivliane Nikoladze.

⁷ Razhden Khundadze (1845-1929), a master chanter originally from Chokhatauri (Guria region), lived most

many chants in traditional style between the years 1912-1913 (Graham, 2010: 425-446). Khundadze completed the three-voiced polyphony of the heirmoi chants. He employed his own style, which is clearly identifiable due to its abundance of parallel third motion between the second voice part and the original melody. In ms. Q-1475, two handwriting styles are identifiable: the melodies in the top line belong to Pilimon Koridze, while the second and third voice parts directly underneath each melody line belong to Razhden Khundadze (ex. 1).

Continuing with the question of musical authorship, let us examine example pages from the manuscripts. In figure 1, we see the first page of the heirmoi, *Monebisa misgan mtsarisa* as it appears in ms. Q-1475. This is a typical-looking page for this manuscript: the music is written in score, one voice part per staff, grouped into three-stave systems on the page.⁸ The handwriting of the title, text, and top voice melody belongs to Pilimon Koridze, while that of the lower two voice parts belongs to Razhden Khundadze.⁹ The key signature includes four flats.¹⁰

In figure 2, we see the same heirmoi as copied into ms. Q-684. But here, all three voice parts and the text appear in Kereselidze's handwriting, with only a few additions such as bar lines (ex. 2).

Concerning the third question about multiple editors, we examine the role of Ivliane Nikoladze. His editing is clearly visible in measures 1 and 2 (ex. 2), where for example several notes in the middle voice have been erased and rewritten in his handwriting. Such edits can likewise be seen in measures 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, and 15. In fact, almost every note that is not a parallel harmonization of the melody represents an intervention by Nikoladze. With these observations, advanced performers of these chants can therefore choose to: 1) sing the chants as printed here in Nikoladze's edited style; 2) sing Khundadze's simple-style original parallel third harmonization in the upper voices; or 3) ornament the chants according to common practice of harmonization and ornamentation in the Gelati monastery style (ex. 2).

The question of editing necessarily involves a larger discussion on issues of chant harmonization style, proprietorship of documents, and aesthetic preferences.¹¹ Kereselidze hired a knowledgeable chanter, Ivliane Nikoladze, to "correct" and "improve" harmonizations that he felt had been poorly constructed by Razhden Khundadze.¹² As pertains to ms. Q-684 specifically, we observe that Nikoladze

of his life serving as a priest in the city of Kutaisi. In 1885, he participated in the first large-scale transcription project as a chanter

⁸ Note that Koridze's manuscript paper contains 14 staves, similar to the paper in manuscript Q-685, which also records transcriptions made from Anton Dumbadze in 1893.

⁹ Koridze's note stems often don't touch the note heads, Khundadze's almost always do; Koridze does not write slurs, Khundadze does; their half notes are shaped differently; Koridze's eighth note groupings tend to be spaced wider apart than the Khundadze note groupings. After looking at hundreds of pages of this notation, the differences become more apparent.

¹⁰ Georgian traditional tuning for liturgical chants, as heard in several early-to-mid 20th century recordings, consisted of a heptatonic scale division of the octave. Each interval is wider than a half step, while narrower than a whole step, approximating 150-180 cents in distance. Several theories exist on this topic, as research is ongoing. Considering these points and the difficulties of accurate transcription, these alteration signs can be considered as the best-available compromise when mapping Georgian-tuned chants onto five-line staff notation.

¹¹ The aesthetic preferences for the harmonization of the heirmoi melodies is discussed in the article, John A. Graham, "Ivliane Nikoladze: the Alternate Redacteur of the Georgian Heirmoi," *Proceedings of the Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi Conservatoire, 2010:425-446.

¹² Ivliane Nikoladze (d. late 1920s?) was a chanter and choir-director in the West Georgian city of Kutaisi. As a young man, he studied European music notation with Pilimon Koridze in 1894, and later helped Kereselidze

erased many passages throughout the manuscript (specifically those containing parallel-third harmonization), and replaced them with counter motion and other voice-leading constructions. In his memoir, Kereselidze described his editing work with Nikoladze as *ertguli* (faithful, lit. “single-hearted”), and mentioned that even after their intensive work was completed in 1914, they continued to work together „whenever necessary“ (Kereselidze, Q840: 58). This comment may be important when considering how to date the copying and editing of ms. Q-684, as it would appear to date from after 1914.

The question on when ms. Q-684 was copied, and perhaps more significantly, why it was copied, may never be definitely proven. Other than the note on the front page indicating 1893 as the year of original transcription, there are no other dates on the manuscript (as noted above, the year 1893 must refer to Koridze’s original transcriptions into ms. Q-1475, the original version of our manuscript Q-684). There are several curious facts that separate this manuscript from others in the same family however, that might lead to further advances in scholarship. For example, unlike other manuscripts such as Q-687 and Q-688 that were harmonized by Razhden Khundadze and then edited directly by Ivliane Nikoladze in 1914, Nikoladze did not edit Q-1475. Why would Kereselidze bring some original manuscripts for editing, but not others? Why did he need to make copies of some manuscripts, but not others? The answers may lie in Kereselidze’s unpublished memoir, which warrants a brief description here before we return to the question of dating.

According to the Kereselidze memoir (1941), he took all of the manuscripts in his possession to the Gelati Monastery in central Georgia in 1912, where he became a monk and later a priest.¹³ As previously discussed, in 1912 he commissioned Razhden Khundadze to complete the harmonization of Koridze’s unfinished chant transcriptions. What we’re interested in is who worked on which documents, and when. In several manuscripts, for example, Khundadze’s handwriting appears directly beneath Koridze’s handwriting in the original transcriptions from the 1890s (such as Q-1475). In other cases, Khundadze’s handwriting appears beneath Kereselidze’s handwriting in what was apparently a copy from another manuscript (such as Q-687, Q-688, etc.). Does Kereselidze detail when and why he made such copies?

Kereselidze mentions in his memoir, in passing, that he had to recopy several collections of original transcriptions by Koridze in the years 1910-1911 because a man named Losaberidze – another partner at the press – claimed them as part of his legal share of assets at the dissolution of the press partnership. The Koridze originals comprised many unfinished *heirmoi* chants notated from master chanters Anton Dumbadze in 1893 and Aristovle Kutateladze in 1903, and are likely the nine manuscripts that appear under the collective rubric H-154 (National Centre of Manuscripts, Tbilisi, Georgia). Kereselidze rebound his rough draft copies into various working documents, for example, manuscripts Q-683, Q-686, Q-687, Q-688, Q-689, and folia in Q-690 in the National Centre of Manuscripts (Tbilisi, Georgia). According to Kereselidze, these working documents were given to Khundadze for harmonization between 1912-1913, and then were later edited by Nikoladze in 1914.

Importantly, manuscript Q-1475 is not of this group. It is an outlier. It is not a Kereselidze copy, but an original Koridze transcription. Khundadze created his harmonizations of the Koridze-transcribed melodies directly into the original transcription. This work he accomplished in 1915,

re-harmonize several chant books in the years 1914-1915, and potentially through the 1920s.

¹³ Ibid. According to his memoir, Ekvtime Kereselidze lived at the Gelati monastery from 1912 until 1924 (likely 1923 when the monastery was officially closed).

later than the previous group of manuscripts, as proved by a colophon on page 259.¹⁴ Therefore, Kereselidze's copy of ms. Q-1475 into ms. Q-684, which included all of Khundadze's additions, must date from after 1915. To find out when, we return to the memoir, seeking other possible scenarios in when Kereselidze might have copied entire manuscripts. One episode sparks our curiosity.

In the memoir, Kereselidze describes how in 1924, he was forced to hastily move his entire manuscript collection by horse cart from the Gelati Monastery to the nearby city of Kutaisi, where he hid the chant books in the basement of Razhden Khundadze (this likely happened in 1923, when the Gelati Monastery was aggressively closed by Bolshevik authorities, requiring all of the monastics to flee). When he went to retrieve the manuscripts a year later, Kereselidze reports, a conflict of ownership forced him to spend the following two years recopying some 2000 pages of chant notation (Kereselidze, Q840: 65-66). It is quite possible that ms. Q-684 was copied from Q-1475 at this time. The manuscripts that Khundadze retained in his possession as a result of this conflict found their way posthumously into the "Khundadze Archive" at the Folklore State Centre of Georgia (Tbilisi, Georgia). Most of the manuscripts in that collection are written in Khundadze's hand-writing, but three are different. These manuscripts contain Koridze's handwriting in the first voice, while displaying Khundadze's hand writing in the lower two voice parts. Not coincidentally, these three manuscripts were copied by Kereselidze, and retained among his collection that found its way to another archive, the National Centre of Manuscripts. These are manuscripts Q-1475 (source of Q-684), ms. No. 2127 (source of Q-689), and ms. No. 2128 (source of Q-686).¹⁵ Could it be that ms. Q-1475, ms. No. 2127, and ms. No. 2128 were three of those chant books claimed by Khundadze for himself, and that ms. Q-684, the source of this publication, was one of those copied after the conflict in 1924-1925? Indeed, several facts support this hypothesis.

1. Ms. Q-684 must have been copied from Q-1475 *after* 1915.

2. Ms. Q-1475 was not edited by Nikoladze, suggesting that Kereselidze did not have control of the manuscript (other manuscripts harmonized by Khundadze, and in Kereselidze's possession from the 1912-1914 period, were edited directly by Nikoladze).

3. Ms. Q-684, conversely, was edited by Nikoladze, further suggesting that Kereselidze wanted these chants edited, but did not have access to Q-1475.

4. Ms. Q-1475 was not in Kereselidze's possession in 1936, when his archive was submitted to what is now the National Centre of Manuscripts archive.

5. Ms. Q-1475 must have been in Khundadze's possession, together with ms. No. 2127 and ms. No. 2128, because they were posthumously submitted with his collected works to the archive now housed in the Folklore State Centre of Georgia.

All three of the mentioned manuscripts were meticulously copied by Kereselidze onto identical 12-stave lined notation paper, which became the new working manuscripts from which he continued his editing work with Nikoladze. These are manuscripts Q-684, Q-689, and Q-686 re-

¹⁴ A comment on page 259, ms. Q-1475, written in Razhden Khundadze's hand, discusses the quality of the chant melody. The comment is signed by "Fr. Razhden," and dated June 11th, 1915.

¹⁵ Manuscript Q-1475, now housed in the National Centre of Manuscripts, was clearly submitted to the archive of the Folklore State Centre of Georgia together with the rest of the Khundadze collection in the 1930s. It is stamped on the last page with the inventory mark: "sak. khalkhuri shemokmedebis respublik'uri sakhli seipi sainvent'aro no. 16/42." In 1978, the manuscript somehow found its way to the other archive, the National Centre of Manuscripts, via the "Lortkipanidze archive." Thank you to my esteemed colleague, musicologist Davit Shugliashvili for making this important connection.

spectively. According to these points, the dating for the creation of ms. Q-684 looks as follows:

Year	Manu-script	Archive	Note
1893	Q-1475	NCM	Koridze transcribes heirmoi melodies from Anton Dumbadze.
1915	Q-1475	NCM	Razhden Khundadze harmonizes the melodies.
1924	Q-684	NCM	Ekvtime Kereselidze makes a copy of ms. Q-1475 (also probably ms. No. 2127 and ms. No. 2128).
1924-1925	Q-684	NCM	Ivliane Nikoladze edits Q-684.
1936	Q-684	NCM	Q-684 enters National Centre of Manuscripts precursor archive, submitted by Ekvtime Kereselidze.
1937	Q-1475	FSCG	Q-1475 enters Folklore State Centre of Georgia precursor archive, submitted by Shalva Khundadze.
1978	Q-1475	NCM	Q-1475 transferred to the NCM by “Lortkipanidze.”
2018	Q-684	NCM	Q-684 transcribed into digital notation and published for the first time.

This chart shows the history of Q-1475 and its copy, ms. Q-684, but the relationship is also shared by the other two manuscripts which appear to have been created under similar circumstances. Manuscripts Q-684, Q-686, and Q689 are all Kereselidze generated copies of other working manuscripts that had been previously harmonized by Razhden Khundadze. The original copies stayed in Razhden Khundadze’s possession and were submitted posthumously to the FSCG archive in 1937, while Kereselidze’s copies were edited by Nikoladze in the 1920s and were submitted to the NCM archive in 1936.¹⁶

The details of the history of manuscript Q-684 may seem confusing, perhaps even trivial, but they are as vital to our understanding of the manuscript as any biographical detail would be to a human being. Through close analysis of the sources, we gain insight into the origins, adaptations, and histories of the manuscript, as well as the feelings and actions of those people that for a time, however brief, entered the life of the manuscript. We hope that through the recent publication of these chants (Anthology, Vol. VI, 2019), a new chapter begins in the life of manuscript Q-684, and that through this effort we add to its already storied existence greater recognition, value, and respect.

References

Kartuli khelnats erta aghts eriloba, akhali (Q) kolektsiisa (Description of Georgian Manuscripts from New (Q) Collection), T. II, 1958. Tbilisi: Publishing of the Georgian Academy of Sciences.

¹⁶ The history of this group of manuscripts is therefore much different from another group, manuscripts Q-683, Q-687, and Q-688, which contain one-voiced transcriptions copied by Kereselidze in 1910-1911 from the Koridze original transcriptions (H-154) retained by Losaberidze. Into these copies, Khundadze wrote second-third voice harmonizations in 1912, and Nikoladze conducted extensive editing in 1914.

Shugliashvili, Davit. (2013). *Kartuli sagaloblebis khelnats'erta aghts'eriloba da anbanuri k'at'alogi* (Georgian chant manuscripts and alphabetic catalogue). Editors: Gvakharia, Vazha, Shugliashvili, Davit and Razmadze, Nino. 2nd Edition. Tbilisi: Chant Center of the Georgian Patriarchate Press (in Georgian).

Graham, John. (2015). "The Transmission and Transcription of Georgian Liturgical Chant," PhD. diss., Princeton University.

Graham, John. (2010). "Ivliane Nikoladze: the Alternate Redacteur of the Georgian Heirmoi." In: *Proceedings of the Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 425–446. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.

Kereselidze, Ekytime. *Istoria kartuli saeklesio sagaloblebis notebze gadaghebisa* (History of the Preservation of Georgian Church Chant), Q840, p. 58, Tbilisi: National Centre of Manuscripts (in Georgian).

მაგალითი 1. მონებისა მისგან მწარისა (გვ. 07v, Q-1475, ხელნაწერთა ეროვნული მუზეუმი).
Example 1. Monebisa misgan mtsarisa (page 07v, Q-1475, NCM).



მაგალითი 2. მონებისა მისგან მწარისა (გვ. 08v, Q-1475, ხელნაწერთა ეროვნული მუზეუმი).
Example 2. Monebisa misgan mtsarisa (page 08r, Q-684, NCM).

Handwritten musical score for Example 2, featuring two systems of three staves each. The notation is in Georgian, with lyrics written below the notes. The first system includes a large handwritten number '85' on the left margin. The second system includes a large handwritten number '86' on the left margin. The lyrics are written in Georgian script.

System 1 (85):

ს ძ კოი ს - წი ხ ნ ი - ე -
ს ჭოი ს - წი ხ ი, გუოი ს - ა. ზ. ზ. ა.
მონებისა მისგან მწარისა
მონებისა მისგან მწარისა
მონებისა მისგან მწარისა

System 2 (86):

მონებისა მისგან მწარისა
მონებისა მისგან მწარისა
მონებისა მისგან მწარისა
მონებისა მისგან მწარისა
მონებისა მისგან მწარისა

ქრისტიანობის კონდაკები ქართულ სამგალობლო ტრადიციაში

ერთსტროფიანი საეკლესიო საგალობლის – კონდაკის ჟანრის განვითარებას მრავალ-საუკუნოვანი ისტორია აქვს. იგი აღმოცენდა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საეკლესიო-პოეტური ჟანრის – კონდაკიონის საფუძველზე, რომელიც ემყარებოდა მწყობრ კუპლეტურ ფორმას. კუპლეტური ფორმის კონდაკის გავრცელების ხანა მე-6 საუკუნეა. VIII საუკუნის ჰიმნოგრაფიულ პრაქტიკაში განხორციელებული მნიშვნელოვანი ძვრები (ჰიმნების ხმაზე განაწილებისა თუ კანონიზაციის კუთხით) შეეხო კონდაკიონის ჟანრსაც, რომლის 1000-მდე ნიმუში ეკუთვნის VI საუკუნის ცნობილ ჰიმნოგრაფს – რომანოზ მელიოდოსს (ჭელიძე; 2012: 1). VIII საუკუნიდან კონდაკიონი თანდათანობით დაჩრდილა და საბოლოოდ ლიტურგიკული პრაქტიკიდან განდევნა მასზე უფრო დახვეწილი ფორმის მქონე კანონის ჟანრმა. მრავალსტროფიანი კონდაკიდან კი მხოლოდ შესავალი ნაწილი – კუკულიონი შემორჩა. იგივე ბედი გაიზიარა ქრისტეშობის კონდაკმაც. კონდაკი თანამედროვე ღვთისმსახურების მნიშვნელოვანი საგალობელია. იგი გვხვდება როგორც ცისკარში (კანონის VI და VII ოდებს შორის), ისე წირვის მსახურებაში – შესვლადის შემდეგ სათქმელ ტროპარ-კონდაკთა რიგში. რომანოზ მელიოდოსის მიერ შექმნილი კონდაკიონის შესავალი – ე.წ. კუკულიონი დაედო საფუძვლად ქრისტეშობის კონდაკს – „ქალწული დღეს არსებად“.

ქრისტეშობის კონდაკი ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში – ისევე, როგორც VI საუკუნეში შექმნილი რომანოზის კონდაკიონი, საეკლესიო მესამე ხმაზეა განწყობილი. ქართულ სამგალობლო ტრადიციის ამსახველ სანოტო ჩანაწერებში შემონახულია ქრისტეშობის კონდაკის რამდენიმე ვერსია, რომლის მუსიკალური ანალიზის შედეგებს წარმოვადგენთ დღევანდელ მოხსენებაში.

ქრისტეშობის ნოტირებული კონდაკი გვხვდება ჩვენამდე მოღწეული სამივე სამგალობლო სკოლის ნიმუშების სახით, როგორც სადა, ისე გამშვენებული და თვითხმოვანი ვარიანტებით. ქართლ-კახურ (გამშვენებული) და შემოქმედის სკოლის (თვითხმოვანი) ნოტირებულ ხელნაწერებში ვხვდებით კონდაკის თითო ვარიანტს, ხოლო გელათის სკოლის ტრადიციაში ვხვდებით ხუთ ვერსიას, წარმოდგენილს შემდეგ ხელნაწერებში: Q666 და Q681 – თვითხმოვანი, Q674 – თვითხმოვანი და სადა კილოს ნიმუშები, Q691 – ნამდვილი კილოს ნიმუში. მოგვეპოვება, როგორც სამ-ხმიანი, ისე ცალ ხმაზე ჩაწერილი კონდაკები¹.

¹ ხელნაწერი Q 674. (1900-1932). „[...]ანდერძები: [...] 2. 1898 წ. დამწერელი კილო-გალობისა პირველ ხმაზე იყო მაქსიმე შარაძე და გადამცემელი მგალობელი კილო გალობისა იყო სვიმონ მოლარიშვილი, ხოლო სამ ხმაზე გამწყობელი და დამწერი მე და მღვდ. ივლიანე ნიკოლაძე. მღვდ. მონაზ. ევთიმე“. (გვ. 36-38).

ხელნაწერი Q 666. პარტიტურა პირველი; სადღესასწაულო საგალობლები. შენიშვნები: [...] საგალობლები მთლიანად ჩაწერილია სამ ხმაზე; (გვ. 30-31).

ხელნაწერი Q 681. მეექვსე წიგნი; სამ ხმაზე განწყობილი; 1886. (გვ. 41).

ხელნაწერი Q 691. შენიშვნები [...] 5. საგალობლები მთელ ხელნაწერში ცალი ხმით არის ჩაწერილი (ერთ სანოტო სისტემაზე) (გვ. 48).

მოხსენებაში ხელნაწერთა აღწერილობებში არსებული ანდერძების მოხმობისას ვიყენებთ შემდეგ კრებულს – გვახარია ვაჟა; შუღლიაშვილი დავით; რაზმაძე, ნინო; (2013). ქართული საგალობლების ხელნაწერთა აღწერილობა და ანბანური კატალოგი. წმ. ფილიმონ მგალობლის (ქორიძის) და წმ.

მოხსენების ფარგლებში ვიკვლევთ კონდაკის ჟანრის სტრუქტურულ-ინტონაციურ და კომპოზიციურ თავისებურებებს ორი სკოლის (გელათის სკოლის Q674 – სადა და Q681 – გამშვენებული, თვითხმოვანი და ქართლ-კახური სკოლის გამშვენებული) სხვადასხვა ნიმუშის მაგალითზე. საინტერესოა სტრუქტურულ-ინტონაციურ დონეზე კონდაკის განვითარების საფეხურები სადა ვერსიიდან მის ყველაზე გამშვენებულ ვარიანტამდე. ხელნაწერში Q681 არსებული გელათის სკოლის თვითხმოვანი და შემოქმედის სკოლის თვითხმოვანი ქრისტეშობის კონდაკებისათვის ინტონაციური საფუძველი ერთია. საგალობლის ჰანგის მუხლებად დაყოფა, დამუხლებები და გამშვენების ხერხები, აგრეთვე, იდენტურია. სამგალობლო სკოლების სპეციფიკიდან გამომდინარე, განსხვავებულია ხმათა შეწყობის პრინციპები და ვერტიკალში წარმოქმნილი თანხმოვანებები. აქედან გამომდინარე, მოხსენებაში მხოლოდ ქართლ-კახური და გელათის სკოლის ქრისტეშობის კონდაკების ანალიზს წარმოვადგენთ.

ქრისტეშობის კონდაკის მუსიკალურ-პოეტური ფორმა ძალზე მწყობრია, რაც განპირობებულია სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართებით საგალობლის მოტივის, საცქევის თუ მუხლის ფარგლებში. მუხლთა განმეორებადობით ხასიათდება გელათისა და ქართლ-კახური სკოლის კონდაკის როგორც გამშვენებული, ისე სადა კილოს ნიმუშები. ჰიმნოგრაფი კონდაკის ფორმას 2 მუხლის მონაცვლეობითა და მათში არსებული მელოდია-მოდულების ვარიანტული განვითარებით აყალიბებს. III ხმის კონდაკებში მუხლთა სტრუქტურულ-კომპოზიციური ანალიზისას ვიზიარებთ მკვლევარ დ. შულღიაშვილის კლასიფიკაციას. იგი აღნიშნავს, რომ „სტრუქტურულად კონდაკის გ ხმა შედგება 4 მუხლი-მოდულისაგან: განმეორებადი: 1, 2, დასრულების წინა: 2a, დამასრულებელი F. მუხლთა თანამიმდევრობა: 121212aF (შულღიაშვილი; 2014: 147).

ქართლ-კახურ გამშვენებულ კონდაკზე ჩატარებული ანალიზით ირკვევა, რომ კარბელაშვილების მიერ გადმოცემული ქრისტეშობის კონდაკი ხუთმუხლიანია. საგალობელი შეიცავს განმეორებად მუხლებს. ქართლ-კახურ გამშვენებულ კონდაკში მუხლები და მათში არსებული საცქევები სტრუქტურულ-ინტონაციურად ასე გამოიყურება:

- I მუხლი a b - 15 მარცვალი
- II მუხლი c d - 14 მარცვალი
- III მუხლი a1 b1 - 15 მარცვალი
- IV მუხლი c1 d1 - 15 მარცვალი
- V მუხლი c2 K - 20 მარცვალი

გელათის სკოლის სადა კილოს კონდაკში (Q674) საგალობლის მუხლებად დაყოფა ისეთივეა, როგორიც ქართლ-კახურ გამშვენებულ კონდაკში. გელათის სკოლის სადა კილოს კონდაკიც ხუთმუხლიანია. ერთმანეთს ემთხვევა პოეტური ტექსტის ტაეპებად განაწილების პრინციპიც. თითოეულ ტაეპში მოთავსებულია 14 ან 15 მარცვლიანი სიტყვიერი ტექსტი. მხოლოდ დამაბოლოებელ მუხლში იზრდება ტექსტის მოცულობა და აღწევს 20 მარცვალს. გელათის სკოლის ქრისტეშობის კონდაკების იმ ნიმუშებში (Q691, №54, გვ.54; Q674, №316, გვ.431) (გვახარია, შულღიაშვილი, რაზმაძე, 2013: 256), სადაც ხუთის ნაცვლად შვიდი მუხლი გვხვდება, პირველი ოთხი მუხლის პოეტური ტექსტი ერთნაირია. მუხლთა რაოდენობის ზრდა ხორციელდება ბოლო 20 მარცვლიანი ტაეპის დანაწევრებით.

გელათის სკოლის თვითხმოვანი გამშვენებული კონდაკის სტრუქტურა შვიდმუხლიანია:

- I მუხლი a b - 15 მარცვალი
- II მუხლი c b1 d e - 15 მარცვალი

III მუხლი a1 b - 15 მარცვალი

IV მუხლი c1 b1 d1 e1 -15 მარცვალი

V მუხლი a2 b1 - 11 მარცვალი

VI მუხლი b1 b2 e2 - 8 მარცვალი

VII მუხლი K - 1 მარცვალი

ქრისტეშობის კონდაკების სამი განსხვავებული ნიმუშის საფუძველზე წარმოვადგენთ კონდაკების **ინტონაციურ და კომპოზიციურ ანალიზს**. ვაზუსტებთ მუხლში სანწყისი, განმავითარებელი და დამაბოლოებელი მონაკვეთების ფუნქციურ ბუნებას.

გელათისა და ქართლ-კახური სკოლის სადა და გამშვენებული კილოს ყველა მუხლის I ფაზაში სახეზეა ჰანგის სილაბური განვითარება. მუხლების დასაწყისში მოცემული ტექსტი რეჩიტატიული ბუნებისაა. წარმოვადგენთ I მუხლის ერთსა და იმავე ტექსტზე მოცემული სანწყისი მონაკვეთის სამ სხვადასხვა მაგალითს (მაგ. 1, 2, 3).

გელათის სკოლის სადა კილოს კონდაკში მუხლები განმეორებადობით ხასიათდება და წამყვანია ვარიანტულობის პრინციპი, განსაკუთრებით, ეს ჩანს მუხლის შუა – განვითარებად მონაკვეთებში. წარმოვადგენთ I და II მუხლის მეორე მონაკვეთს, სადაც ზედა ორ ხმაში მოცემულია ოთხმარცვლიანი, მერვედი გრძლიობის მქონე მოტივი, რომლის ვარიანტულ განვითარებასაც ვხედავთ სხვადასხვა მუხლში (მაგ. 4).

გელათის სკოლის ქრისტეშობის გამშვენებული კონდაკის განვითარებად მონაკვეთებში კომპლემენტარობის პრინციპი აქტიურად გამოიყენება. კერძოდ II და IV მუხლში ვხვდებით 4 ბგერიანი მონაკვეთის გადათამაშებას I და II ხმას შორის (მაგ. 5). სამ მელოდიურ ფიგურაციაზე განაწილებულია სიტყვიერი მარცვალი „უ-ხე-ბე“ და „სა-თა-ნა“, რომელთა გამღერებაც თანმიმდევრულად ხდება. აქტიური ზედა ხმების ფონზე ბანი მდორედ, სეკუნდურად მოძრაობს.

აღმოსავლეთის სკოლის კონდაკის I მუხლის საქცევი განმეორებად მუხლებში ვარიანტულად სახეშეცვლილი გვხვდება, ზუსტად იმავე თანმიმდევრობითა და სიტყვიერი მარცვლების რაოდენობით. ვარიანტულობა ვლინდება მხოლოდ ხმათა შეწყობის პრინციპში, რაც ჰარმონიულ ვერტიკალში თანხმოვანებათა მრავალგვარობას წარმოქმნის (მაგ. 6, 7).

როგორც კონდაკების ანალიზიდან ჩანს, განმეორებითობა საგალობლის აკინძვის მთავარი პრინციპია როგორც მუხლის, ისე მცირე მონაკვეთების – საქცევებისა და მოტივების დონეზე. პოეტური ტექსტის ცვალებადობითა და განმეორებადი მუხლების ვარიანტული განვითარებით ჰიმნოგრაფი თავს აღწევს ჰანგების ერთფეროვნებას.

დამაბოლოებელ მუხლებთან მიმართებაში არაერთგვაროვან სურათს ვხედავთ სამივე სამგალობლო სკოლის კონდაკებში. სადა კილოს კონდაკის შიდა მუხლებში ვხვდებით მოკლე საკადანსო ბრუნვებს, რომელიც დამაბოლოებელი მუხლის გარდა, სრულდება კვინტური თანხმოვანებით (მაგ. 8, 9).

ქართლ-კახური გამშვენებული კონდაკის დამაბოლოებელი მუხლების ინტონაციური ანალიზის შედეგად იკვეთება მუხლთა ორი ტიპი. I ტიპი აბოლოვებს I, III, IV მუხლს (მაგ. 10), ხოლო II ტიპი – II და V მუხლს (მაგ. 11). აღმოსავლეთის სკოლის დამაბოლოებელ მუხლში ჰიმნოგრაფი სწორედ მეორე ტიპის დამაბოლოებელ კადანსს იყენებს ზედა ხმის რიტმულ გადიდებაში (მაგ. 12). დამაბოლოებელი მუხლი იკინძება c2 d2 საქცევებისგან, სადაც II მუხლში მოცემული ორი საქცევი მეორდება ვარიანტული სახესხვაობით. II მუხლისგან განსხვავებით, აქ მარცვლების რაოდენობა 14-დან 20-მდე იზრდება. მომატებული მარცვლები გამღერებულია მუხლის შიგნით c2 და d2 საქცევებს შორის ჩამატებული ჰანგით. ვფიქრობთ, II მუხლის ჰანგის დამაბოლოებელ მუხლად გააზრება განაპირობა მასში არსებული მოდელების აგებულებამ და ამასთან, საკადანსო ბრუნვის გამოკვეთილად დამასრულებელმა ფუნქციამ.

გელათის სკოლის გამშვენებული კონდაკის ექვსი მუხლიდან სამი – I, III და V ერთი ტიპის საკადანსო ბრუნვით მთავრდება, სამივე შემთხვევაში გაიმძღვრება ერთი ვერბალური მარცვალი (მაგ. 13). საკადანსო ბრუნვის მეორე ტიპი გვხვდება II და VI მუხლებში (მაგ. 14), VI მუხლი მცირედ სხვაობს მანამდე გაჟღერებული საკადანსო ბრუნვებისგან.

გელათის სკოლის გამშვენებული კილოს დამაბოლოებელი მუხლი ემყარება ახალ ინტონაციურ მასალას. მასში შემავალი სამივე საქცევი სხვაობს ერთმანეთისგან და, ასევე, ექვს მუხლში შემავალი ყველა საქცევისაგან (მაგ. 15). აღნიშნული კონდაკის დამაბოლოებელი მუხლი საინტერესოა სტრუქტურულ-ინტონაციური განვითარების თვალსაზრისითაც. აქ ვხვდებით ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთმიმართების განსაკუთრებულ ფორმას. დამაბოლოებელი მუხლის II საქცევში (მაგ. 16) მოცემულია მოტივების სეკვენციური ბრუნვა სხვადასხვა სიმაღლიდან დაღმავალი მიმართულებით. სეკვენციები არც თუ ხშირად გვხვდება საგალობელთა მელოდია-მოდულების ფორმაქმნადობაში, თუმცა, აქ ჰანგის გამშვენების ხერხად გვევლინება. ანალიზიდან ჩანს, რომ ჰანგის ინტენსიური გამშვენება ხდება დამაბოლოებელ მუხლებში.

მელიზმატიკურ კონდაკში გამშვენების ერთ-ერთი ხერხია მოკლე მანძილზე მოტივის ზუსტი გამეორება ზედა ხმაში. გელათის სკოლის გამშვენებული კონდაკის შემთხვევაში აღნიშნული მოტივი გვხვდება II და IV მუხლის დამაბოლოებელ მონაკვეთში (მაგ. 17), სადაც ხუთი სიტყვიერი მარცვალი გაიმძღვრება. მოტივებისთვის დამახასიათებელია კვადრატულობა. საქცევის I ნაწილში ბანი და ზედა ხმა მოძრაობს საპირისპირო მიმართულებით, შუა ხმა გაჩერებულია ადგილზე, ხოლო მეორე მონაკვეთში I და II ხმა მოძრაობს პარალელურად, ბანი გაჩერებულია ადგილზე. მეორე ხმა ზედა ხმის ზუსტი გამეორების პირობებში, საკუთარი ჰანგის ვარიანტს ქმნის.

აქაც გამშვენების ერთ-ერთი ხერხია კომპლემენტარობა, რასაც ვხვდებით არაერთ მუხლსა თუ საქცევში. მე-18-ე მაგალითში ეს პრინციპი ვლინდება ზედა ორ ხმაში, რა დროსაც მონაცვლეობისა და მიმდევრობის პრინციპით არის გამღერებული ოთხ ან ხუთ-ბგერიანი მოტივები. გამღერება ხდება უსიტყვოდ მოცემულ ხმოვნებზე. გარდა მელოდიური ნახაზისა, გამშვენებაში მონაწილეობს კვადრატული აღნაგობის რიტმული სურათიც, რომელიც მცირე მონაკვეთის მანძილზე სამ ხმაში 6-ჯერ მეორდება (მაგ. 18).

ქრისტეშობის კონდაკების გამშვენებულ ნიმუშებზე დაკვირვებით, ნათლად ჩანს მუხლის შიდა სტრუქტურული დანაწევრება ფაზებად. I ფაზაში მოცემულია ტექსტი სილაბურად, II ფაზაში მოცემულია ჰანგის განვითარებადი მონაკვეთი – მელიზმატიკურად, III ფაზა დამასრულებელი ფუნქციის მქონეა, სადაც წინა პლანზე გამოდის მუსიკალური ფორმაქმნადობის პრინციპები – ფაქტურის გართულება, მელიზმატიკური გამშვენება, რაც მუხლის ბოლოს განიმუხტება საკადანსო მონაკვეთის მომზადებით და თავად კადანსით. მოცემული საქცევების ფაქტურა გამოხატულად პოლიფონიურია, სულ უფრო ნაკლები ადგილი უკავია ხმათა პარალელიზმსა და ვერტიკალურ კოორდინაციას, ნამყვანია ხმათა ჰორიზონტალური განვითარება. მელიზმებით დატვირთულია ზედა ორი ხმის პარტია, იშვიათად ბანი. ვერტიკალში ზედა ხმებს შორის ხშირია სეკუნდის, სექსტის, სეპტიმის ინტერვალები, მეორე და მესამე ხმებს შორის კი – ოქტავები. ვხვდებით ხმათა გადაჯვარედინებას როგორც ზედა ორ ხმაში, ასევე, მეორე ხმასა და ბანს შორის.

ამრიგად, ქრისტეშობის კონდაკების დეტალური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ საგალობლის ფორმაქმნადობის პროცესში უაღრესად მნიშვნელოვანია ლიტურგიკული ტექსტის სტრუქტურა და შინაარსი, რაც დასტურდება სიტყვისა და მუსიკის მიმართების ძირეული პრინციპების მდგრადობით კონდაკის ყველა ვარიანტში. სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართების საერთო პრინციპი ნათლად ჩანს მათ მუხლებად და ფრაზებად დაყოფაში, ასევე, სანყისი, განმავითარებელი და დამაბოლოებელი მონაკვეთების გამოკვეთილ ფუნქციაში მუხლის ფარგლებში. განსხვავებული მუსიკალური ენის, ფაქტურის, პოლიფონიის

მქონე ქრისტიანობის კონდაკებში საერთო მუსიკალური შედეგი მიიღწევა კომპოზიციურ-სტრუქტურულ დონეზე, რაც სხვადასხვა სამგალობლო სკოლაში ჰიმნოგრაფთა მიერ პოეტური ტექსტის ერთიანი გააზრების შედეგია. ქრისტიანობის კონდაკების მაგალითზე ჩატარებული კვლევა კიდევ ერთხელ ნათლად წარმოაჩენს ცნობილ დებულებას ტრადიციული გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ.

გამოყენებული ლიტერატურა

გვახარია, ვაჟა; შულღიაშვილი, დავით; რაზმაძე, ნინო. (2013). ქართული საგალობლების ხელნაწერთა აღწერილობა და ანბანური კატალოგი. წმ. ფილიმონ მაგალობლის (ქორიძის) და წმ. ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძის) სანოტო ხელნაწერების მიხედვით. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი; საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.

შულღიაშვილი, დავით. (2014). ქართული სამგალობლო სკოლები და რვახმის სისტემა. საგალობელთა სანოტო ჩანაწერების მიხედვით. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს გალობის ცენტრი.

ინტერნეტწყაროები

ჭელიძე, ედიშერი. (2012). წმინდა რომანოზ ტკბილადმაგალობელი – ქრისტიანობის კონტაქტონ. <https://edisheri.wordpress.com/2012/01/>

სანოტო კრებულები

ერქვანიძე, მალხაზ. (შემდგ.). (2006). ქართული საეკლესიო გალობა. ტ. II, გამოცემა II. თორმეტ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა საგალობლები. წმ. ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძე) ხელნაწერების მიხედვით. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ერქვანიძე, მალხაზ; ბიძინაშვილი, ბექა (შემდგ.). (2014). ქართული საეკლესიო გალობა, აღმოსავლეთის სკოლა (კარბელაანთ კილო). თორმეტ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა, დიდი მარხვისა და ზატიკის საგალობლები. გადმოცემული ძმები კარბელაშვილების მიერ. საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი.

კარბელაშვილი, ფილიმონ. (1899). საგალობელნი შობის დღესასწაულისანი. გადმოცემულია მღ. პ. კარბელოვის და ა. მღ. მოლოდინოვის მიერ. რვეული ა. თფილისი. სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

EKATERINE KAZARASHVILI
(GEORGIA)

CHRISTMAS KONTAKION IN GEORGIAN CHANTING TRADITION

The kontakion – an one-strophe ecclesiastic chant genre – has a centuries old history of development. It originated on the basis of an important ecclesiastic-poetic genre – kontakion, which consisted of structured couplets. Couplet form kontakia were spread in the 6th century. Important changes that took place in the hymnography practice (regarding division of chants according to voices or the aspect of canonization) in the 8th century influenced the kontakion genre, about 1000 samples of which belong to a famous hymnographer of the 6th century, Romanos the Melodist (Tchelidze; 2012:1). Starting in the 8th century, the kontakion was gradually overshadowed and eventually pushed out of liturgical practice by a genre of canon which had a more refined form. Only a prologue –koukoulin – was left over from a multi-stanza kontakion. The same was the fate of Christmas kontakia. Prelude to a kontakion created by Romanos the Melodist – the so-called koukoulin was used as a basis for a Christmas kontakion – “Today the Virgin Gives Birth ...”. The Kontakion is an important part of the contemporary liturgy. It is sung during the morning service (between VI and VII odes) as well as liturgy – among tropar-kontakions sung after the introduction.

Christmas kontakions in Georgian chanting practice, as well as the kontakions created in the 6th century by Romanos, are arranged for the 3rd ecclesiastic voice. Several versions of the Christmas kontakion are given in notation records, which reflect Georgian chanting tradition and, the results of musical analysis of these versions will be presented in our talk.

Notated samples of Christmas kontakia of all three chanting schools have been preserved; these are plain as well as ornate and automelon (თვითმბრუნავი - *tvitkhmovani*) versions. The notated manuscripts of the Kartli-Kakheti (ornate) and the Shemoqmedi (universal) schools each contain a single version of a kontakion, while the Gelati school tradition has five versions, which are in the following manuscripts – Q666 and Q681 – automelon, Q674 – samples of automelon and plain modes, Q691 – a sample of a real mode. We have three-voice kontakions as well as ones notated for a single voice¹.

¹ **Manuscript Q674** (1900-1932). “[...] The wills: [...]. 2. 1898. Chanting for the first voice of the mode transcribed by Maksime Sharadze and chanted by Svimon Molarishvili; arranged for three voices and transcribed by me and father Ivliane Nikoladze. Hieromonk Evtime” (pp. 36-38).

Manuscript Q 666. Score 1; feast chants. Notes [...] All chants transcribed for three voices; (pp.30-31).

Manuscript Q 681 – Book Six; arranged for three voices; 1886. (p. 41).

Manuscript Q 691. Notes [...] 5. All chants in the manuscript are transcribed for only one voice (in the same notation system) (p.48).

When referring to the wills from the manuscripts we use the collection: Gvakharia Vazha; Shugliashvili Davit; Razmadze Nino; (2013). *Kartulisagaloblebiskhel natsertaaghtseriloba da anbanurikatalogitsm. Pilimon-mgaloblis (Koridzis) da tsm. Ekvtimeaghmsareblis (Khtstlidzis) sanotolhel nawerebismikhedvit (Description and Alphabetical Catalog of Georgian Handwritten Chants basing on the transcription manuscripts of St. Pilimon the Chanter (Koridze) and St. Ekvtime the Confessor (Kereselidze)).* Tbilisi: Chanting Center of the Georgian Patriarchy; Georgian National Centre of Manuscripts.

Researcher David Shugliashvili in his work “Georgian Schools of Chanting and a System of Eight Voices” (2014), analyzing kontakia for the G voice, admits that he found 20 kontakia composed for the G voice, among which three samples, in spite of pointing to the voice, are not G voice kontakia. Two out of the aforementioned three are Christmas kontakia with an automelon melody. One of them is from the Koridze-Kereselidze manuscript Q674, and the other is a sample of Shemokmedi school, rendered by Artem Erkomaishvili. Our analysis revealed that a kontakion given in the manuscript Q681 is automelon as well. Since the researcher’s interest was focused on an eight-voiced system (he does not offer us an analysis of the universal kontakia), in the analytical table, he presents only the results of the study of the kontakia rendered by Aristovle Kereselidze and given in manuscript Q691, where melody usually belongs to the G voice.

In the talk we will discuss the structural, intonational, and compositional peculiarities using different samples of two schools (Gelati school – Q674 – plain and Q681- ornate, universal, and Kartli-Kakheti school – ornate). On the structural-intonational level, stages of development of kontakia from the plain version to the most ornate ones present a certain point of interest. The Gelati school universal and the Shemokmedi School universal Christmas kontakia have one and the same intonational basis. The divisions of the chant melody into “sense stanzas” and methods of adorning are identical as well. Due to specificity of chanting schools, principles of arrangement of voices and co-soundings formed in the vertical are different. Considering the aims of our talk, and having studied different versions of Christmas kontakia, we will not present the results of analysis of the Shemokmedi school separately since the version of this school is structurally and intonationally close to the universal kontakia of the Gelati school.

Musical-poetic form of the Christmas kontakia is very orderly, which is conditioned by the interrelation of text and melody in motif, tune, or cadences of the chant. Repetition of cadences is characteristic of the Gelati and the Kartli-Kakheti schools’ samples of ornate as well as plain mode kontakia. The hymnographer creates the form and develops the melody model variants within it. In our analysis of the stanzas (verses) in the kontakia of III voice from the structural-compositional point, we accept Shugliashvili’s classification. He notes that “structurally G voice of the kontakia consists of 4 stanza-modules: repetitive – 1, 2; pre-ending – 2a; ending F; sequence of stanzas – 121212aF” (Shugliashvili, 2014: 147). Analysis of Kartli-Kakheti ornate kontakia shows that Christmas kontakia rendered by Karbelashvili consist of five stanzas. The chant contains repetitive stanzas. Stanzas and tunes existing in the Kartli-Kakhetian ornate kontakia have the following structural-intonational form:

- I stanza a b – 15 syllables
- II stanza c d – 14 syllables
- III stanza a1 b1 – 15 syllables
- IV stanza c1 d1 – 15 syllables
- V stanza c2K – 20 syllables.

The division of the chant into stanzas in the plain mode kontakia of the Gelati school (Q674) is the same as in the ornate kontakia of the Kartli-Kakheti school. Plain mode kontakia as well have five stanzas. The general principle of division of the poetic text into stanzas is the same as well. Each stanza contains 14 or 15 syllables of verbal text. Only in the last stanza the volume of the text

increases up to 20 syllables. In those samples of the Gelati Christmas kontakia (Q691, #54, p. 54; Q674, #316, p. 431) (Gvakharia, Shugliashvili, Razmadze, 2013: 256) where we encounter seven stanzas instead of five, the poetic text of the first four stanzas is identical. The number of stanzas is achieved through the division of the last 20-syllable stanza. The structural seven-stanza scheme of ornate kontakia of Gelati school is as follows:

- I stanza a b – 15 syllables
- II stanza c b1 c d – 15 syllables
- III stanza a1 b – 15 syllables
- IV stanza c1 b1 d1 e1 – 15 syllables
- V stanza a2 b1 – 11 syllables
- VI stanza b1 b2 e2 – 8 syllables
- VII stanza K – 1 syllable

We present the intonational and compositional analysis of kontakia on the basis of three different samples of Christmas kontakia. We determine the functional nature of the beginning, development, and end segments in the stanza.

In the first segment of all stanzas of the plain and ornate modes of the Gelati and the Kartli-Kakheti schools, we have a syllabic development of the melody. The text given in the beginning of the stanzas is of recitative nature, and it is given in all three voices of the chant. We present three different examples of the beginning segment of the same text in stanza I (ex. 1, 2, 3).

In the plain mode kontakia of the Gelati school, the stanzas are characterized by repetitiveness and the principle of variation is leading; it is especially distinct in the middle, development segments of the stanza. We present the second segment of stanzas I and II, where in the upper two voices we have a four-syllable motive of eighth notes in different stanzas (ex. 4).

In the development segments of the ornate Christmas kontakia of the Gelati school, a principle of complementarity is actively used. In particular, in stanzas II and IV, we meet with a variation of a 4-sound phase between I and II voices (ex. 5). Verbal syllables “u-khe-be” and “sa-ta-na” are divided between three melodic figurations and sung in succession. Against the background of the active upper voices, the bass moves slowly, following their lead.

The tune of stanza I of the Eastern school is varied in repetitive stanzas, in exactly the same succession and number of verbal syllables. Variation is revealed only in the principle of co-sounding of voices creating variety of consonances in harmonious vertical (ex. 6, 7).

As the analysis of the kontakia shows repetition is the main principle of constituting the chant on the level of stanzas as well as smaller segments – tunes and motives. By means of changing poetic text and variational development of repetitive stanzas, the hymnographer is able to avoid melodic monotony.

In relation to ending stanzas the situation is not uniform in kontakions of all three chanting schools. In middle stanzas of plain mode kontakions, we encounter short cadence turnings which, with the exception of ending stanzas, end in fifth consonances (ex. 8, 9).

In result of intonational analysis of ending stanzas of the Kartli-Kakheti an ornate kontakia, two types of stanzas are detected. The first type ends I, III, IV stanzas (ex. 10) and the second type – II and V stanzas (ex. 11). In the ending stanza of the Eastern school, the hymnographer uses the second type ending cadence in the rhythmic increase in the upper voice (ex. 12). The ending stanza is made of c2d2 tunes, where two tunes given in stanza II are repeated in varied form. In contrast to stanza II, here the number of syllables increases from 14 to 20. The additional syllables are sung to

the melody put in between c2 and d2 tunes of the stanza. We think that the melody of stanza II was considered an ending stanza due to the structure of the models given in it and, at the same time, by a distinctly ending function of the cadence turning.

Three stanzas – I, III and V- out of six in ornated kontakions of Gelati school end in one type of cadence shift in all three samples one verbal syllable is sung (ex. 13). The second type of cadence shift occurs in stanzas II and VI (ex. 14); stanza VI is slightly different from the cadence shifts articulated before.

Ending stanzas of the ornamented mode of the Gelati school is based on a new intonational material. All three tunes given in it, differ from each other and from other tunes in all six stanzas (ex. 15). The ending stanza of this kontakion is interesting from the point of structural-intonational development as well. Here we meet with a special form of interrelation of text and melody. In the second tune of the ending stanza (ex. 16), there is a sequential down-shift of motifs from different pitches. Sequences are not frequent in form creation of melody-models of chants, though here it is a method of adorning the melody. The analysis shows that melody is most ornate in the ending stanzas.

In melismatic kontakia, a short precise repetition of a motive in the upper voice is one of the methods of adorning. In case of the Gelati ornate kontakia, such motif is given in the ending segments of stanza II and IV (ex. 17), wherein five verbal syllables are sung. Motifs are characterized by squareness. In the first part of the tune, the bass and the upper voice move in opposing directions, and the middle voice does not move; in the second segment, the first and the second voices move in parallel, and the bass does not move. The second voice, under the conditions of precise repetition of the upper voice, creates its own variation of the melody. Here as well one of the methods of adorning is complementarity, which we encounter in many stanzas or tunes. In example 18, this principle is revealed in two upper voices when four or five-sound motifs are sung according to the principles of rotation and succession. Singing is without words, according to the given vowels. Besides the melodic scheme, a square rhythmic pattern, which is repeated six times in three voices in a short segment, is used as well in adorning (ex. 18).

Study of the ornate samples of Christmas kontakia distinctly shows an internal structural division of stanzas into phases. In the first phase, the text is given syllabically, in the second, development segment of the melody – melismatically; the third phase has an ending function where the principles of musical form creation come to the foreground, complicating the texture, and melismatic adorning, which at the end of the first stanza is discharged via the preceding cadence and the cadence itself. The texture of the given tunes is distinctly polyphonic, the voice parallelism and vertical coordination occupy less and less place, horizontal development of voices becomes leading. Part of two the upper voices, and seldom of the bass, is loaded with melismata. Vertically, in upper voices seconds, sixths, and sevenths are frequent, between the second and the third voices – we have an octave. We encounter cross over in the upper two voices as well as between the second voice and the bass.

Thus, a detailed analysis of Christmas kontakia shows that structure and content of liturgical texts are extremely important in the process of creating forms of chants, which is confirmed by the stability of basic principles of relation of text and music in all variants of the kontakion. The general principle of interrelation of text and melody is clearly seen in dividing them into stanzas and phrases as well as in definite functions of beginning, development and end segments within the stanza. In Christmas kontakia of different musical languages, texture, and polyphony, a common musical result is achieved on the compositional-structural level, which is the result of similar inter-

pretation of the poetic text by hymnographers in different chanting schools. Research carried out in relation to Christmas kontakia clearly demonstrates a well-known statement concerning the unity of branches of traditional chanting.

References

- Gvakharia, Vazha, Shugliashvili, Davit, Razmadze, Nino. (2013). *Kartuli sagaloblebis khelnatserta aghtserebloba da anbanuri katalogi tsm. Pilimon mgaloblis (Koridzis) da tsm. Ekvtime aghmsareblis (Kereselidzis) sanoto khelnatserebis mikhedvit (Description and Alphabetical Catalog of Georgian Handwritten Chants basing on the transcription manuscripts of St. Pilimon the Chanter (Koridze) and St. Ekvtime the Confessor (Kereselidze)).* Tbilisi: Chanting Center of the Georgian Patriarchy; Georgian National Centre of Manuscripts.
- Shugliashvili, Davit. (2014). *Kartuli samgaloblo skolebi da rvaxmis sistema. Sagalobelta sanoto chanatserebis mikhedvit (Georgian Chanting Schools and Eight Tone System. On the base of the notated chants).* Tbilisi, Chanting Center of the Georgian Patriarchy.

Online sources

- Chelidze, Edisher. (2012). St. Romanos the Melodist – Christmas Kontakion. <https://edisher.wordpress.com/2012/01/>

Notated collections

- Erkvanidze, Malkhaz. (2006). *Kartuli saeklesio galoba. Tormeti sauplo da udzrav dghesastsaula sagaloblebitsm. Ekvtime Aghmsareblis (Khtstlidzis) sanoto khelnatserebis mikhedvit. (Georgian Ecclesiastical Chant. Chants for the twelve Holy and Real Feasts)* Tbilisi, Chanting Center of the Georgian Patriarchy.
- Erkvanidze, Malkhaz, Bidzinashvili, Beka. (2014). *Kartuli saeklesio galoba, aghmosavletis skola Karbelaant kilo). Tormet sauplo da udzrav dghesastsaula, didimarkhvisa da zatikis sagaloblebi. Gadmotsemuli dzmebi karbelashvilebis mier (Georgian Ecclesiastical Chant, Eastern School (Karbelaant kilo). Chants for the twelve Holy and Real Feasts, Lent and Zatik.* Transcribed by Karbelashvili brothers. Tbilisi, Chanting Center of the Georgian Patriarchy.
- Karbelashvili, Pilimon. (1899). *Sagalobelni shobis dghesastsaulisani (Christmas Chants)*, chanted by P. Karbelov and A. Molodinov. Notebook A. Tbilisi: typography of M. Sharadze and Co.

**ტრადიციული მრავალხმიანობის
სოციალური ასპექტები**

**SOCIAL ASPECTS OF
TRADITIONAL POLYPHONY**

პოლიფონიური სალამურები ბერძნულ-რომაულ სამყაროში

1. ჯიროლამო მეი და დაკარგული მუსიკის გამომსახველი ძალა

მეინსტრიმული მუსიკოლოგია კვლავ უგულვებელყოფს ანტიკურ ხანაში პოლიფონიური დიზაინის მქონე მუსიკალური ინსტრუმენტების არსებობას. მუსიკოლოგთა მხოლოდ მწირმა რაოდენობამ (Lafarga, 2018) გაამახვილა ყურადღება რენესანსის მნიშვნელოვან პრობლემაზე, მაშინ, როდესაც ჯიროლამო მეიმ, ვინჩენცო გალილეიმ და ბარდის კამერატამ გაასაჯაროვეს თავისი თეორიები. ეს თეორიები უთანხლებო მონოდიებს უპირისპირებდნენ „ვერტიკალურ პოლიფონიას“ (ჩვენი აზრით, მართებულად) და ამისთვის იყენებენ „ანტიკურ მონოფონიას“ (ჩვენი აზრით, არასწორად), როგორც არგუმენტს საეკლესიო ხელისუფლების წინააღმდეგ.

ეს მართლაც კრიტიკული საკითხია, ვინაიდან მიეყვანოთ დასავლეთ ბერძნულ-რომაული ანტიკური ხანის მუსიკალური ისტორიის ფესვებთან და არა ქრისტიანობის მუსიკალურ ტრადიციებთან. ფაქტობრივად, ფლორენციული კამერატას შემდგომ დღემდე, პოლიფონიის პრობლემა იგნორირებული იყო წყაროთა ნაკლებობის გამო. ეს არის აკადემიური ინერციის სახე, რომელიც გრძელდება ხუთი საუკუნის მანძილზე, ე. წ. არგუმენტის იურიდიულ გაუგებრობასა და მიჩუმაობასთან¹ ერთად.

მაშინ, როდესაც ვერავინ ხსნიდა იმ მიზეზს, თუ რატომ არ მღეროდნენ ადამიანები ჰარმონიაში მე-19 საუკუნემდე, ადვილად თანხმდებოდნენ იმაზე, რომ ეს შემეცნებითი მექანიზმი ადამიანთა მოდგმაში აქამდე არსებობდა ფარულად და რომ პოლიფონიის, როგორც ფენომენის წარმოშობა ექსკლუზიურად ქრისტიანული კულტურის დამსახურებაა („პოლიფონიის საწყისთა კულტურული მოდელი“). ამგვარად, კათოლიკური ეკლესია იჩემებს პოლიფონიის გამოგონებას, შუა საუკუნეების ბნელი კულტურის სამყაროში, და არ აღიარებს ბერძნულ-რომაული სამყაროდან მომავალ ჩვენს კულტურულ ფესვებს.

ჯიროლამო მეი და მისი თანამედროვეები აცხადებდნენ, რომ მონოდი არის კლასიკური ტრაგედიების ფუნდამენტი და მათი აზრი ემყარებოდა ორ არათანმიმდევრულ არგუმენტს:

ა) ანტიკურ მუსიკას ჰქონდა შეუსაბამო და დაკარგული გამომსახველი ძალა და ეს ძლიერი გავლენა აუდიტორიაზე ემყარებოდა მონოდიის მოდალურ და მელოდიურ მრავალფეროვნებას, ანუ იმ ორ თვისებას, რომლებიც არ არსებობდა იმ დროის საეკლესიო პოლიფონიაში;

ბ) თავად ჯიროლამო, თავისი დროის ანტიკური საბერძნეთის ექსპერტი, ვერ პოულობდა ვერანაირ ცნობებს ვოკალურ პოლიფონიაზე თავის მოძიებულ ორიგინალურ წყაროებში, ამიტომ მან დაასკვნა, რომ ეს იყო „ფაქტი“ და რომ ეს ფაქტი იყო საკმარისი, ბერძნულ-რომაული სამყაროს მუსიკის მონოდიურობის დასამტკიცებლად.

აქ ჩვენ, სავარაუდოდ, გვჭირდება იმის განმარტება, რომ ჯიროლამო, ფლორენციული კამერატას ინტელექტუალური ლიდერი, იყო ანტიკური საბერძნეთის ცნობილი ექსპერტი, მაგრამ არ იყო მუსიკოსი. თანამედროვე მეცნიერებაში მის თეორიაზე მე-

¹ კონკრეტულ ფაქტსა თუ გარემოებაზე ცნობების არ ქონა არ მეტყველებს მის ჭეშმარიტებასა თუ სიყალბეზე.

ტად მიღებულია ტონალური საკითხების ჯოვანი ბატისტა დონისეული² ინტერპრეტაცია (Palisca, 1985:424-425; 1997:3-5).

ჯიროლამომ დაიწყო ამ მასალის შესწავლა, როდესაც 54 წლის იყო. 1551 წელს მან წერილი მისწერა თავის ყოფილ რეპეტიტორს, რომ დაიწყო ბერძნული მუსიკის ისტორიის შესწავლა. ჯიროლამომ თავისი ცოდნა ბერძნულ მუსიკაზე შეაჯამა ყველაზე ცნობილი ტრაქტატში, *De modis musicis antiquorum*, (1566–1573), რომელიც პიერო ვეტორის მიუძღვნა. ის იყო პირველი ევროპელი მეცნიერი ბოეციუსის (480–524) შემდეგ, რომელმაც ტრაქტატი მიუძღვნა ანტიკურ ბერძნულ მუსიკალურ ტრადიციებს.

ჩვენ გვსურს, დავარღვიოთ დუმილი, რომელიც დღემდე არსებობს მუსიკოლოგიაში და კვლავ წამოვჭრათ პოლემიკა, რომელიც ხუთი საუკუნის მანძილზე დუმდნენ და რომელსაც ბერძნულ-რომაული მუსიკალური მემკვიდრეობა დაჰყავს პრე-ქრისტიანული მონოდიური მუსიკალური ცნობიერების საფუძვრზე. ჩვენ ბოლო ათი წელი მივუძღვენით ყველა არსებული ლიტერატურული, ასევე, იკონოგრაფიული წყაროს მოძიებას იმ ანტიკური ინსტრუმენტების შესახებ, რომლებზეც შესაძლებელია პოლიფონიური ან მულტიფონიური მუსიკის აჟღერება – ლუტნია, გუდასტვირი, ორმაგი ავლოსი, სარდინიული კლარნეტები, ორლანო, არფა.

ჩვენ შევადგოვით დაახლოებით 500 მტკიცებულება. ეს მტკიცებულებები შესულია სადოქტორო თეზისა და რამდენიმე სპეციალიზებულ ნამუშევარში. ზოგიერთი მათგანი (ლუტნია, გუდასტვირი, სარდინიული კლარნეტები) უკვე დაბეჭდილია (Lafarga, 2015; 2016a, b; 2018; Sanz, 2018), ზოგი მათგანი კი (ორლანო) იბეჭდება (Lafarga et al, 2018; 2019) და ზოგიერთი მათგანი მზადდება (ავლოსი, არფა).

2. ბერძნულ-რომაული ჰიდრავლოსი (ორლანო): მუნიციპალური ინსტრუმენტი

სასარგებლო იქნება იმ ფაქტის მითითება, რომ ორლანო გამოიგონეს ალექსანდრიაში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მესამე საუკუნეში და ის მალე გავრცელდა მთელს ცივილიზებულ სამყაროში. ეს იყო რომაული იმპერიის დასაწყისის (Bush & Kassel, 2006:326) მუნიციპალური ინსტრუმენტი და აღმოჩენილ იქნა მთელი მედიტერეიანული სამყაროს უამრავი ქალაქის როგორც კერძო არისტოკრატიულ სახლებში, ასევე, საჯარო შენობებში, ევროპის კონტინენტისა და რომაული იმპერიის ტერიტორიების ჩათვლით.

ტექნიკური ბაზა, რომელმაც ამ მოწყობილობის გაჩენა განაპირობა, არის მიღები, რომელიც დისტანციურად მანუალურად აქტიურდება, შემსრულებლის ტუჩების გამოყენების გარეშე. ამის კვალს ალექსანდრიის ბიბლიოთეკის დაარსების შემდეგ ე. წ. „ბერძნულ-რომაული სამყაროს“ დასაწყისთან მივყავართ. ფილონ ბიზანტიელი (ჩვ. წ. აღ.-მდე 280-220 წლები) მის შექმნას ალექსანდრიის კტესიბიუსს (ძვ. წ. 285–222 წლები) მიაწერს³.

კტესიბიუსს ზოგჯერ მოიხსენიებენ, როგორც პნევმატიკის მამას. კტესიბიუსის ცოლის, ათენას თანახმად⁴, თაისი იყო პირველი, ვინც ამ ახალ ინსტრუმენტზე უკრავდა, შესაბამისად, ის არის პირველი ორლანისტი ისტორიაში. ჩვენ არ ვიცით, ჰყავდა თუ არა თაისს მოსწავლეები, მაგრამ ფაქტია, რომ ინსტრუმენტმა მალე დაიმსახურა მოწონება და ფართოდ გავრცელდა. ერთი საუკუნის შემდგომ უკვე არსებობდნენ ცნობილი შემსრულებლები, რომლებიც რეგულარულად იღებდნენ მონაწილეობას რომაულ და ბერძნულ ფესტივალებში, საორლანო შემსრულებელთა სპეციალურ კონკურსებში.

² ჯოვანი ბატისტა დონი (1595–1647) – იტალიელი ჰუმანისტი, ხელოვნებათმცოდნე, მუსიკოლოგი (რედ.).

³ ეს არის ჩვენამდე მოღწეული უძველესი წყარო. ფილო, რომელიც, სავარაუდოდ, მისი მოსწავლე იყო, დამატებით აღწერს, რომ ჰაერი ზეწოლით აადგილებდა მსგავსი მნიშვნელობის კატაპულტს.

⁴ *Deipnosophistae*, IV.75, 174.

ცნობილია იმავე ავტორის ორი დაკარგული ოპუსი ჰიდრავლოსისთვის. პირველი ინფორმაცია ქორალური მუსიკის საორღანო აკომპანემენტის შესახებ მოდის ჩვ. წ. აღმდეგ მეორე საუკუნის არისტოკლესის ბოლო ნიგნიდან De Choris. კიდევ ერთი ცნობა არსებობს ენციკლოპედიაში, რომელიც დაინერა ერთი საუკუნით გვიან ტრიფონის⁵ მიერ, ჩვ. წ-მდე, დაახლოებით, 100 წლისთვის (Perrot, 1971 :117).

სამწუხაროდ, ინსტრუმენტის თანამედროვეობამდე შემონახული სამი აღწერილობა (ფილონ ბიზანტიელი, ჰერონი, ვიტროვიუსი) შეიქმნა ინჟინრების და არა მუსიკოსების მიერ და აკლია შესრულების მრავალი „მუსიკალური“ ასპექტი.

კტებიუსის ახალ პნევმატიკურ ინსტრუმენტამდეც არსებობდა უამრავი სხვა, მსგავსი ტექნოლოგია, მაგალითად, სიმძიმის ასანევი, ხრახნიანი ბორბალი (Solla Price (1959), ჰაერისა და წყლის გამოყენების მაკონტროლებელი მექანიზმები. ასეთი მექანიზმები ფართოდ იყო გავრცელებული გემებზე, ჯარში, სამხედრო და სამოქალაქო შენობებში, კაშხლებში, მალაროებში, კარიერებში, ქვის მჭრელ სახელოსნოებში (Grewe, 2010:381-401) და ბოლოს, შინაური გამოყენებისათვის (Humphrey, 1998; Valavanis et al, 2007).

მექანიკური საფუძველი მოიცავდა მილებში არსებულ ჰაერზე ზეწოლას. ეს ზეწოლა გამოიყენებოდა ორმხრივად: ისინი ფუნქციონირებდა მონაცვლეობით, მანუალურად, ორი ბერკეტით. ჰაერი აწევებოდა ფუნდამენტში მოთავსებულ ზარში არსებულ წყალს, შემდეგ ასწევდა წყალს ზარის შიგნით, აწევებოდა ზედა ჰაერს, რომელიც შემდეგ იბერებოდა მილებში (სურ. 1). სხვა მექანიზმები (ძირითადად დაკარგულია) ახდენდნენ ჰაერის განაწილებას კლავიატურაზე მანუალური შესრულებით.

რომის დაცემის შემდეგაც კი არსებობს ცნობები ამ ინსტრუმენტზე: თეოდორის დიდი (454-526), ბოეციუსი (480-524) და კასიოდორუსი (485-580) ტკებოდნენ მისი ჟღერადობით. ორღანო ნახსენებია ნაშრომში Historia Apolonii Regis Tyrii, ქორნილებში კითარებთან და ლირებთან ერთად აკომპანიერებას უკეთებს მომღერლებს (Hope, 1899:58; Audsley, 1965:38; Perrot, 1971:66-68)⁶.

დარჩენილმა ფრაგმენტებმა (მხოლოდ სამი არასრული ორღანო) შეუძლებელია დაგვარწმუნოს მის პოლიფონიურ პრაქტიკაში, მაგრამ ფაქტია, რომ ყველა ჩვენამდე მოღწეულ წყაროში ჩანს შემსრულებლის ხელები, რაც ნიშნავს, რომ ისინი ორივე ხელით უკრავდნენ კლავიატურაზე. მრავალი მილი და ზოგიერთი მათგანის კომპლექსურობა (ვიტროვიუსი აღნიშნავდა 8-რეგისტრიანი მოდულების არსებობას), გვაიძულებს ვიფიქროთ, რომ არასწორი იქნება, თუ უარვყოფთ ამგვარი შესაძლებლობების მქონე ინსტრუმენტის ამ უნარს.

ჩვენს კვლევაში მე-6 საუკუნემდე ვლინდება 42 პრე-ქრისტიანული და 29 ქრისტიანული ლიტერატურული წყარო ორღანოზე, 56 იკონოგრაფიულ წყაროსთან ერთად.

3. ბერძნულ-რომაული ორმაგი ავლოსი: არათანაბარი ხელები განსხვავებულ მილებზე

ჩვენამდე მოღწეულია ავლოსისთვის შექმნილი ტექნიკური ნაწარმოებები, ისინი ნახსენებია ათენასთან, რომელიც წერდა ანტიკური ხანის ზოგიერთ ავტორზე: ეუფრანორის (ძვ. წ. მე-4 საუკუნის შუა პერიოდი) ტრაქტატი „ავლოსზე“ და „ავლოსის შემსრულებლები“, „ავლოსისა და მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე“ და არისტოქსენუსის⁷ „ავლოსის ხერელებზე“. მთელი ბერძნულ-რომაული სამყაროდან სულ შემორჩენილია, დაახლოებით, ავლოსის 1000 ფრაგმენტი (Bélis, 2001), თუმცა მათი უმეტესობა ძალიან

⁵ Triphon, Salvio, *On auloi and the musical instruments*.

⁶ ამ ნოველას მიაკუთვნებენ ცელიუს სიმპოსიუსს, მე-5 საუკუნის დასასრულს. თხრობა ძალიან პოპულარული იყო შუა საუკუნეებში.

⁷ Deipnosophtistae, 4, 174; 14, 634.

დაზიანებულია, რაც მათი რეკონსტრუქციის შესაძლებლობას ართულებს. მაგრამ, ამის გარდა, ჩვენამდე თითქმის სრულად მოაღწია თერთმეტმა ეგზემპლარმა.

ბერძნულ-რომაული ორმაგი ავლოსი ქმნიდა მარტივ დიაფონიას. დასავლეთმა დაამტკიცა, რომ ევრიპიდეს ორესტეას შემორჩენილ ფრაგმენტში (ზუსტი ციტირება ავლოსის შესახებ იყო „ვოკალური ხაზიდან მომავალი თანმდევი ხმა“ (West, 1994:206), ბურდონის მსგავსი მეორე ხმაში. ვერგილიუსი აღწერს ამ ჟღერადობას, როგორც „ორ ხმიან სიმღერას“ (*biforem cantum*) და სერვიუსი კი აღწერს, როგორც *bisonum, inparem* (Landels, 1999:198)⁸.

ზოგიერთი ავტორი აცხადებს, რომ მრავალ წარმოდგენილ ორმაგ ავლოსში, როგორც ჩანს, მიღებს ერთნაირი სიგრძე აქვთ და ხელები მოთავსებულია ორივე მილის ერთსა და იმავე წერტილში, რაც უნდა გამოხატავდეს უნისონური შესრულების მსგავს პროცესს. ეს დაკვირვება, როგორცაც, არ მოიცავს სხვა მრავალ შემთხვევას, რომელშიც იგივე აღწერა არ ჯდება – ამ კატეგორიაში ჩვენ შევადგოვეთ დაახლოებით ორმოცდაათი წყარო.

ძველი გამოსახულების გარკვეულ უმეტესობაში (ისინი ეგვიპტურია), შემსრულებლის ხელები გადაჯვარედინებულიც კია, რაც ცალსახა ნიშანია იმისა, რისი ჩვენებაც ჩვენ გვსურს (ორი მათგანი გამოსახულია სურ. 2-ზე).

ამ სახის გამოსახულებები აღნიშნასა და სიმბოლოს შორისაა და კონკრეტულ ნაწარმოებში ნაჩვენები დეტალები ხშირად საერთოა, ჩვენს შემთხვევაში, პროფესიონალურად შესრულებული სამუშაოსი. ეს მინიშნებული მახასიათებლები სტრუქტურულია და აჩვენებენ უმთავრესს.

თერთმეტ ჩვენამდე მოღწეულ ინსტრუმენტს შორის, არის ოთხი დაწყვილებული ავლოსის ჯგუფი პომპეუსიდან, რომლებზეც ნახვრეტების რაოდენობა 10-დან 19-მდეა. გამოცემული ტონების ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავალაგოთ ისინი ერთსა და იმავე ტონალურ პარადიგმად, შემდგომ კი გავაერთიანოთ (Howard, 1893, quoted by Hagel, 2010:351). რადგან ერთად იქნა ნაპოვნი, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ისინი პროფესიონალი მუსიკოსების საკუთრებას წარმოადგენდნენ.

ჩვენ ჩავენერეთ 50-ზე მეტი იკონოგრაფიული წყარო, სადაც განსხვავებულ მიღებზე ხელები სხვადასხვა სიმაღლეზეა განლაგებული, ექვს მათგანზე კი ხელები გადაჯვარედინებულიც კია.

4. ფრანჩესკო დი ფიკორონი: სამმაგი სალამურები რომაულ იმპერიაში

ყველაზე პატივცემული ანტიკვარი მე-18 საუკუნის პირველი ნახევრის რომში იყო ფრანჩესკო დი ფიკორონი. 1709 წელს მან გამოაქვეყნა დომენიკო კაბალინისთან, იმ ადგილის მფლობელთან ერთად აღმოჩენილ სარკოფაგში ამოტვიფრული სარდინიული კლარნეტის (სამმაგი სალამური) ნახატი, რომელიც შექმნა 1702 წელს. კუპიდონის (ეროსის) რვა ამოტვიფრული ვარიანტიდან ერთ-ერთი უკრავს სარდინიულ კლარნეტზე, რომელიც, ჩვენი ცნობებით, 2000-ზე მეტი წლის წინანდელი სარდინიის სიმბოლური ინსტრუმენტია.

რამდენიმე წლის წინ სარდინიის ქალაქ იტირიში, ასევე, აღმოაჩინეს ჩვ. წ-მდე VIII-VI სს. დათარიღებული ბრინჯაოს ასზე მეტი პატარა ფიგურა ნურაგის კულტურიდან, მათ შორის იყო ორი მუსიკოსის ფიგურა (Lilliu, 1966; 2008:378-9), რომელთაგან ერთ-ერთი უკრავს სამმაგ სალამურზე ანუ სარდინიულ კლარნეტზე (სურ. 3).

ფიკორონის ნიგნმა, რომელშიც იგი დეტალურად მიმოიხილავდა ბენედიქტელთა

⁸ Vergil: *Aeneis* 9, 618. Publius Vergilius Maro (70-19 ძვ.წ.). Servius. *Commentaries to Vergil*, 615. Maurus Servius Honoratus (IV-V სს ახ.წ.).

მკვლევრის ბერნარდ დე მოუნტფაუკონის ნამუშევარს, ის აკადემიურ საეკლესიო ხელისუფლებას დაუპირისპირა და ვატიკანში⁹ დიდი მღელვარება გამოიწვია. სარკოფაგი ეკუთვნის კონსტანტინეს (წინა-ქრისტიანულ) ეპოქას ამჟამად ის ვატიკანშია და თარიღდება ქრისტეს აქეთ 240 წლით.

ეს არის უნიკალური ანტიკური მულტიფონიური (პოლიფონიური) ინსტრუმენტი, რომელიც წარმოადგენს სარდინიული მუსიკალური კულტურის ნაწილსა და სიმბოლოს. არსებობს სარდინიული კლარნეტის მხოლოდ 14 გამოსახულება, ფიკორონის ნახატი მეთხუთმეტა.

იტირის ფიგურა (სურ. 3) სარდინიული კლარნეტის უძველესი ნიმუშია. რომელსაც შემდეგ მოჰყვა შუა საუკუნეების დანარჩენი ცამეტი წყაროს დაემატა. ახ.წ. IX-დან XIII ს-მდე. ამათ გარდა უძველესი ნიმუშები წარმოდგენილია რუნების,¹⁰ პიქტებისა¹¹ და ირლანდიელი ბერების წერილობით წყაროებში. XIII საუკუნის შუა პერიოდის შემდგომ ჩვენს დრომდე კვალ იკარგება (Brown, 2006; Lafarga et al, 2016b).

ჩვენი მიგნება – ფიკორონის წყარო – არის ერთადერთი ცოცხალი წყარო 1500-ზე მეტი წლის მანძილზე. სარდინიულ კლარნეტზე არანაირი ცნობილი ლიტერატურული წყარო არ არსებობს.

5. ჰუკბალდ სენტ-ამანელი: გამორჩეული მოვლენა

IX საუკუნის დასასრულს, შუა საუკუნეების ბერს სენტ-ამანის მონასტრიდან მოუვიდა საოცარი იდეა იმის შესაძლებლობაზე, რომ გადაეხვია ეკლესიაში მიღებული ერთი ვოკალური მელიოდიიდან და მისთვის დაემატებინა მეორე ხმა (შესაძლოა, პატარა ვარიაციებით) და გზა გაეხსნა მოგვიანებით პოლიფონიის აყვავებისთვის.

ჰუკბალდი, ალბათ, ვერასოდეს წარმოიდგენდა იმ დიდებას, რაც მისმა სახელმა მოიპოვა მოგვიანებით კაცობრიობის ისტორიაში. ის უდავოდ იყო კარგი მუსიკოსი და კარგი ბერი, რომელიც ასწავლიდა სიმღერას ბერებს. მაგრამ მაინც, რთული წარმოსადგენია (ალბათ, მისთვისაც), რომ ის იყო პირველი ადამიანი, ვინც პოლიფონია აღმოაჩინა.

პოლიფონიის წარმოშობის „კულტურული მოდელის“ თანახმად, ეს იყო საწყისი წერტილი კაცობრიობის მუსიკის ისტორიაში და დასავლური პოლიფონიის განვითარების პირველი ეტაპი, როცა ადამიანებმა დაიწყეს სხვადასხვა ხმაში სიმღერა. ამ მოდელის თანახმად, ყველა ცივილიზაციას, რომელსაც კავშირი არ ჰქონდა ქრისტიანულ სამყაროსთან, ახასიათებდა მონოფონია. ეს შეხედულება გულისხმობს მონოფონიის ევოლუციურ (ადამიანის ნერვულ სისტემასთან დაკავშირებულ) პირველადობას, რომელიც იმდენად აქსიომატურად ეჩვენებოდათ, რომ არასოდეს ყოფილა წარმოდგენილი ჰიპოთეზად ან თეორიად.

ჩვენ უნდა გვახსოვდეს, რომ დღემდე, ჩვენ ისევ რომაულ ჭერქვეშ გვძინავს, ჩვენ ვიყენებთ რომაულ სამართლებრივ წესებს, ჩვენი ფილოსოფია, ჩვენი მეცნიერება მოდის ბერძნულ-რომაულიდან, ჩვენი ხელოვნება – იმას გარდა, რომელიც შემდგომ განვითარებული ტექნოლოგიიდან მოდის – თავისი წარმოშობით არის ბერძნულ-რომაულის ეკვივალენტი. რა თქმა უნდა, რენესანსის პერიოდი, დასავლური ისტორიისა და ხელოვნების გარდატეხის ეპოქაც მიზნად ისახავდა ბერძნული და რომაული ტრადიციული კანონების აღორძინებას.

ამ კონტექსტში უცნაური იქნება იმის დაჯერება, რომ ადამიანი განაგრძობდა სიმ-

⁹ Index Librorum Prohibitorum, 1714.

¹⁰ რუნული დამწერლობა – ლათინური დამწერლობის შემოსვლამდე ანგლო-საქსებში გავრცელებული დამწერლობა.

¹¹ პიქტები – შოტლანდიის უძველესი მოსახლეობა.

ლერას არაპოლიფონიურ სტილში, უკანასკნელ ათასწლეულამდე. მაგრამ მტკიცება, რომ ადამიანები IX საუკუნემდე არ მღეროდნენ ჰარმონიაში, მუსიკის ისტორიაში პირდაპირ ან ირიბადაა მიღებული.

აშკარა პოლიფონიური შესაძლებლობების მქონე მუსიკალური ინსტრუმენტების არსებობა (მხოლოდ ერთი პარტიის დაკვრა ზოგიერთ მათგანზე, პოლიფონიის გარეშე შეუძლებელიც კი იყო) ამტკიცებს იმას, რომ ეს შეხედულება არის ზედმეტად მოძველებული და საჭიროებს ჩანაცვლებას ისტორიულად უფრო ჯანმრთელი შეხედულებით, რომ პოლიფონია ადამიანის მუსიკალურ კულტურაში ბევრად დიდი ხანია არსებობდა. ეთნომუსიკოლოგიაში ახალი და ბევრად უფრო სიცოცხლისუნარიანი იდეები გამოჩნდა (მაგალითად, ჟორდანია და გრაუერი), მაგრამ ისტორიული მუსიკოლოგია კვლავ ძალიან კონსერვატიულია.

6. დასკვნები: წარმართული მუსიკისა და პოლიფონიის წინააღმდეგ

ქორალური მუსიკის ფართო გამოყენება ანტიკურ სამყაროში კარგად ცნობილი ფაქტია, მათი საგუნდო სკოლები, პროფესიული გუნდები, ფესტივალები, კონკურსები, კონცერტები და არისტოკრატიული შენობები ამ აქტივობების შემადგენელი ნაწილი იყო. მაშინაც კი, თუ ჩვენ ჩავთვლით, რომ გუნდი უნისონში მღეროდა, იქ ხომ იყო მუსიკალური ინსტრუმენტები, ეჭვგარეშე პოლიფონიური, როგორც იყო ავლოსი ასიმეტრიული მიღებით. ის იყო გავრცელებული ინსტრუმენტი, აშკარად ბიფონური, რომელიც ყოველთვის გამოიყენებოდა რომაულ გასვენებებში, სანამ ანტიკური სამყარო არ გადაიქცა ქრისტიანულად მეოთხე საუკუნის შუა პერიოდში. რომაულ სახელმწიფოს მოუწია ახალი კანონმდებლობის მიღება, რათა შეეზღუდა ავლოსების გამოყენება ტრადიციულ ღონისძიებებში.

როდესაც განვიხილავთ პოლიფონიურ ავლოსს, უნდა გვახსოვდეს საოცარი კავშირი ვოკალურ მუსიკასა და ჩასაბერ მუსიკალურ ინსტრუმენტებს შორის: პოლიფონიური ჩასაბერი ინსტრუმენტის არსებობა, როგორც წესი, მიუთითებს მსგავსი ტიპის პოლიფონიურ ვოკალურ მუსიკაზე, შესაძლოა იმიტომ, რომ ორივე, სიმღერაც და ჩასაბერი ინსტრუმენტის დაკვრაც უკავშირდება სუნთქვის პროცესს (Nikoladze, 2003; Jordania, 2006).

წარმართული მუსიკა და ინსტრუმენტები იდეენებოდა მრავალი საუკუნის მანძილზე, მეოთხე საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული და პოლიფონია აიკრძალა ავგუსტინის ეპოქიდან, ჰუკალდის ეპოქამდე, ვისგანაც ჩვენ გვაქვს ეს გალობები, მაგრამ არა მისი მუსიკა (Lafarga, 2017:37).

ქრისტიანული დევნის გაგრძელება შეგვიძლია ვნახოთ 1322 წელს, როდესაც რომის პაპი იოჰანეს XXII-მ გამოუშვა დეკრეტი სამხმიანი პოლიფონიისა და არა კონსონირებული ინტერვალების წინააღმდეგ, რაც გაიმეორა ორი წლის შემდეგაც¹². პირველი პოლიფონიური მესა შეიქმნა 1364 წელს, ეპისკოპოს გიომ დე მამოს მიერ.

კიდევ ერთი რომაული ინსტრუმენტი ფართო პოლიფონიური შესაძლებლობებით იყო ორღანო. ორღანოები უგულვებელყვეს ქრისტიანობის პირველი შვიდი საუკუნის მანძილზე, მისი კავშირის გამო წარმართულ რიტუალებთან და გართობებთან (Hyde, 1938:408), მაგრამ მისი აღორძინება აშკარა ხდება რომის იმპერიის დაცემის შემდეგ, მეხუთე საუკუნის დასასრულს. ეს ინსტრუმენტი გავრცელებული იყო ზოგიერთ ეკლესიასა და ქრისტიანულ შენობებში, ასევე, კერძო სახლებში.

რომ შევაჯამოთ, არარეალურად მოჩანს იმის ვარაუდი, რომ მრავალხმიანი საკრავების მქონე კონკრეტულ კულტურას არ შეუძლია გააქეთოს იგივე ვოკალით. ამ გადმოსახედიდან სავარაუდოა, რომ სარდინიული ნურაგის, ბერძნული და რომაული კულტურები

¹² Corpus iuris canonici, pp. 1256-1257.

პოლიფონიური იყო. ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ როდესაც ქრისტიანულმა რელიგიურმა და მუსიკალურმა პრაქტიკებმა ჩანაცვლეს ძველი, წარმართული რელიგიური და მუსიკალური პრაქტიკები, ძველი წარმართული პოლიფონიაც ჩანაცვლდა ადრეული ქრისტიანული მონოფონიით.

თითქმის შესაძლებელია, მივიჩნიოთ, რომ ქრისტიანული პოლიფონიის პირველი ისტორიული ტერმინი „ორგანუმი“ მოდის წარმართული ინსტრუმენტიდან, როგორც ისტორიული კავშირის ინდიკატორი მუსიკალურ ინსტრუმენტთან, რომელიც, ალბათ, წინა-ქრისტიანულ ერაში პოლიფონიური იყო. დღეს მიგვაჩნია, რომ მე-12 საუკუნის შუასაუკუნეების ბრიტანეთის მნიშვნელოვან ისტორიულ წყაროში, რომელიც ეკუთვნის ჰერალდ უელსელს, ტერმინი „ორგანი“ მოდის ვოკალური პოლიფონიიდან („ორგანუმი“), და არა მუსიკალური ინსტრუმენტიდან („ორლანო“). აშკარად, არსებობს შესაძლებლობა, რომ ასეთი შემთხვევა იყო შუა საუკუნეების საქართველოშიც, როდესაც ტერმინი „ორლანო“ გამოიყენებოდა (მე-12 საუკუნის მნიშვნელოვანი რელიგიური ფიგურის, არსენ იყალთოელის მიერ) ქართველი კომპოზიტორის იოანეს მუსიკალური ტალანტის აღსანიშნავად (Chavchavadze, 1986; ასევე იხ. Hibberd, 1955, ციტირებულია ჟორდანიას, 2006:96)¹³.

თარგმნა მარიამ ცოცხალაშვილმა

¹³ მაღლიერები ვართ იოსებ ჟორდანიასი, რომელმაც მოგვანოდა ცნობა ქართველი მეცნიერის ზურაბ ჭავჭავაძის ნაშრომის შესახებ.

MANUEL LAFARGA MARQUES,
PENELOPE SANZ GONZALEZ (SPAIN)

POLYPHONIC PIPES IN THE GRECO-ROMAN WORLD

1. Girolamo Mei and the Expressive Power of the Lost Music

Mainstream musicology still neglects the existence of musical instruments of polyphonic design in the Classical World. Only a scarce number of musicologists (see the exceptions in Lafarga, 2018) have focused on this significant problem from the Renaissance, when Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, and the Camerata Bardi stated their theories based on an accompanied monody against the “vertical polyphony” (correctly argued, in our opinion), using the alleged “ancient monophony” (wrongly argued, in our opinion) as an argument against ecclesiastic authorities.

It is indeed a critical question, because it points to the roots of our musical history into Western Greco-Roman Classic World, not the musical traditions of Christendom. In fact, after Camerata and until our days the problem of polyphony was ignored because of the lack of sources. This is a kind of academic inertia which has remained for the last five centuries, synthesized in the so-called juridic fallacy argumentum *ex silentio*.¹

While nobody provides any reasons why humans could not sing in harmony until the 9th century AD, it was tacitly agreed that this cognitive mechanism in the human species was in latent form until this moment, attributing the origins of polyphony as a cultural and exclusively Christian phenomenon (the “cultural model of the origins of polyphony”). Thus the Catholic Church has taken credit for the invention of polyphony along the cultural darkness of the medieval world, missing our cultural roots from the Greco-Romanian World.

Girolamo Mei and his contemporaries declared monody as the basis of classic tragedies, and their opinion was based on two inconsistent arguments:

a) The music of the ancients had an unmatched and lost expressive power, and this powerful insight regarding the audience was based on monody with modal and melodic diversity, two properties, which were absent in the ecclesiastical polyphony at that time;

b) Girolamo himself, an expert on ancient Greece in his time, did not find any references to vocal polyphony in the original sources to which he had access, concluded this was a “fact,” and that this fact was sufficient proof of the monodic nature of the music of the Greco-Roman World.

Here we probably need to clarify that Girolamo, the intellectual leader of the Florentine Camerata, was not himself a musician. However he was a renowned expert on ancient Greece, and modern studies have pointed to Doni’s interpretation of tonal questions as more authoritative (Palisca, 1985:424-425; 1997:3-5). He began to study this matter when he was 54 years old. In 1551 he wrote a letter to his former tutor that he started to study Greek musical theory because of the interest of his patron. He also mentioned that the learning process was slow, as they were travelling most of the time.

Later, from 1554 until 1559, Girolamo was teaching at Padua University. Then he traveled to

¹ The absence of data on a certain fact or circumstance does not say anything on its veracity or falsehood.

Rome looking for a new job as secretary of the cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano (1498-1574), which he obtained at last in 1561. He summarized his studies on the Greek music this year, and wrote his most famous treatise, *De modis musicis antiquorum*, between 1566 and 1573, which he devoted to Piero Vettori. He was the first European scholar since Boethius (480-524) who devoted a treatise to the Ancient Greece musical traditions.

We wish to dismiss the *argumentum ex silentio* still existing in musicological mainstream and to open again a polemic, which has been ignored for five centuries, and which relegates Greco-Roman musical heritage to a monodic *pre-Christian* cognitive-musical stage. We devoted the last ten years to collecting all surviving sources, both literary and iconographic, on the instruments which are capable of producing polyphony or multiphony – lutes, bagpipes, double auloi, launeddas, organs, and harps.

We have collected about 500 pieces of material evidence. These pieces of evidence were included in a Doctoral Thesis and several specialized works. Some of them (lutes, bagpipes, launeddas) were already published (Lafarga, 2015; 2016a, b; 2018; Sanz, 2018), some (organs) are in press (Lafarga *et al*, 2018; 2019), and some are in preparation (auloi, harps).

2. Greco-Roman *Hydraulis* (Organ): A Municipal Instrument

It is useful to point out the fact that the organ was invented in Alexandria during the 3rd century BC, and quickly spread all around the civilized world. It was a municipal instrument from the beginnings of the Roman Empire (Bush & Kassel, 2006:326) and could be found both at private aristocratic houses as in public buildings of many cities all around the Mediterranean, including the European continental lands of the Roman Empire.

The basic technical aspects, which gave rise to this device – pipes which can be distantly played by manual activation without the use of the performer's lips – can be traced to the beginnings of the so-called “Greco-Roman world”, after the foundation of Library of Alexandria. Phylo of Byzantium (280-220 BC) attributes its invention to Ctesibius of Alexandria (285-222 BC).²

Ctesibius is sometimes known as the Father of Pneumatics. According to Athenaeus of Naucratis³, Ctesibius's wife, Thais, was the first to play the new instrument, so she was the first organist in history. We do not have information whether Thais had pupils, but it is clear that the instrument gained rapid acceptance and was widespread. A century later, there were famous international performers who participated regularly in the Roman and Hellenic festivals, in specific competitions for organ players.

We have information about two lost opuses devoted to *hydraulis* by the same author. The first piece of information came from Aristocles in the 2nd century BC in a last book, *De Choris*: perhaps it was about an organ accompaniment to choral music. The second one comes from a dictionary, which was written a century later by Tripho⁴ around 100 BC (Perrot, 1971: 117).

Unfortunately, the three preserved contemporary descriptions of the instrument (Phylo, Hero, Vitruvius) were made by engineers, not musicians, and many “musical” aspects of performance practices are missing.

² This is the oldest survival source. Phylo, which probably was his disciple, describes in addition a pressed air propelled catapult by similar means.

³ *Deipnosophistae*, IV.75, 174.

⁴ Triphon, Salvo, *On auloi and the musical instruments*.

Even before Ctesibius' new pneumatic instrument, there were plenty of other technologies, like technologies to lift weights, cogwheels (Solla Price (1959), mechanisms based on controlled use of fluids (air and water). Such mechanisms were widespread in ships, armies, military and civil buildings, dams, mines, quarries, stone-cutting workshops (Grewe, 2010:381-401), and finally domestic use (Humphrey, 1998; Valavanis *et al*, 2007).

The underlying mechanism consisted of pushing pressed air inside the tubes. The pressure was applied through two pistons at both sides: operating alternately, they acted manually through two levers. The pressed air pushed the water contained in a base-placed bell, then the ascending water inside the bell pressed on the upper air, which was then blown into the tubes (fig. 1 a,b). Other mechanisms (mainly lost) made air distribution possible through manual performance on the keyboard.

There are mentions of this instrument even after the fall of Rome: Theodoric the Great (454-526), Boethius (480-524) and Cassiodorus (485-580) were delighted with its sound. Organ is mentioned in the *Historia Apolonii Regis Tyrii* accompanying the singers' voices, along with kytharas and lyres, at weddings (Hope, 1899:58; Audsley, 1965:38; Perrot, 1971:66-68)⁵.

From the remaining fragments (only three incomplete organs), it is impossible to be sure of its polyphonic practices, however, it is a fact that both hands are seen over the keyboard in all the surviving sources that show the players' arms. Considering the many pipes and the complexity of some of them (Vitruvius mentioned the existence of 8-register models), it would not be very wise to deny this possibility in the instrument of such capabilities.

Our research has revealed the existence of 42 pre-Christian, and 29 Christian literary sources about the organ up to the 6th-century AD, along with 56 iconographical sources.

3. Greco-Roman Double Auloi: Uneven Hands over Dissimilar Pipes

There are no surviving technical works devoted to auloi, however, we have mention of them through Athenaeus, who wrote about some authors in ancient times: e.g. the treatises "On the aulos", by the Pythagoric Eufranor of Corinto (mid-4th-century BC), and "On auloi players", "On aulos and musical instruments", and "On the bore of auloi", by Aristoxenus⁶. In total over 1000 fragments of auloi are preserved from all around the Greco-Roman world (Bélis, 2001), however most of them are very damaged that makes their reconstruction virtually impossible. Apart from this, eleven almost complete auloi survived to our time.

In total, over 1000 fragments of auloi are preserved from all around the Greco-Roman world (Bélis, 2001), however most of them are very damaged, which makes their reconstruction virtually impossible. Apart from this, eleven almost complete auloi survived to our time.

Greco-Roman double auloi produced a simple diaphony. West proved that in the preserved fragment of Euripides' Orestes (precise quotations for the aulos was "simultaneous sounds diverging from the vocal line" (West, 1994:206), possibly a kind of drone for the second part. Vergil describes its sound as a 'two-voice song' (biforem cantum), and Servius as 'bisonum, inparem' (Landels, 1999:198)⁷.

⁵ It is a novel attributed to Celius Simposius at the end of 5th-century AD. The narration was very popular during the Middle Ages.

⁶ *Deipnosophistae*, 4, 174; 14, 634.

⁷ Vergil: *Aeneis* 9, 618. Publius Vergilius Maro (70-19 BC). Servius. *Commentaries to Vergil*, 615. Maurus

Some authors claimed that in many of the represented double auloi, the pipes seem to have an equal length, and that hands are placed at the same point in both pipes, indicating most likely a unison performance. This observation, however, does not cover many other cases, which do not fit the same description – we have collected around fifty sources in this category.

In a certain number of the most ancient representations (those are Egyptian), the player's hands even cross over the opposite pipes, an unequivocal signal of what we are trying to show (two of them are in the fig. 2).

This kind of depiction occupies a middle ground between sign and symbol, and the features showed in a concrete piece are frequently common features, in our case, of a professional job. These alluded features are *structural*, and have been “abstracted” to show the essentials. The icons resume in a few traces the main properties of what is represented.

Among the eleven surviving instruments, there is a group of four-paired auloi from Pompei, with between 10 and 19 holes. The analysis of emitted tones allows to arrange them in the same tonal paradigm, then being probably combined with each other (Howard, 1893, quoted by Hagel, 2010:351). As they were founded together, it is plausible to suppose that they were the instruments in possession of a professional musician.

Our research has registered more than 50 iconographical sources with uneven hand positions over dissimilar pipes, half a dozen of which depict hands crossed over the pipes.

4. Francesco di Ficoroni: Triple Pipes in the Roman Empire

The most venerated antiquarian in Rome in the first half of 18th-century was Francesco di Ficoroni. In 1709, he published the drawing of a launedda (triple pipe) over a carved sarcophagus recently appeared in the city: he made this drawing in 1702 in situ when discovered, with Domenico Caballini, owner of the site, in presence. One of the eight carved cupidos (eros) played launeddas, to our knowledge, an emblematic instrument from Sardinia for more than 2000 years ago.

A collection of more than one hundred little bronze figurines from Nuraghic culture appeared some years ago at the Sardinian town of Ittiri, among them being two musicians. They are dated between the 8th- and 6th-century BC (Lilliu, 1966; 2008:378-9), and one of them plays a triple pipe or launeddas (fig. 3).

Ficoroni's book was a detailed review of a previous work by the Benedictine scholar Bernard de Mountfaucon. Its publication connected him to the academic ecclesiastical authorities, the edition causing a commotion in Europe, which took place the Holy Office.⁸ The sarcophagus belongs to the earlier Constantine (pre-Christian) epoch. Currently it is at Vatican, dated back to 240 AD.

Both Ficoroni's finding and our discussion of the polemic, which brought him against the catholic hierarchy, have been subject of several publications: a paper and part of a Doctoral Thesis in Spanish (Lafarga, 2016b; 2017), and a paper at the 33rd International Conference of the European Ethnomusicology Society (ESEM), Tbilisi, September 2017 (Lafarga, 2018).

This is a unique and surprising case among the ancient multiphonic (polyphonic) instruments. However it is a part of the Sardinian musical culture going back to the founding of the city of Rome – the *Nuraghe* culture covers a gap between 2000 and 200 BC (Melis, 2003) – and still being

Servius Honoratus (4th-5th-century AD).

⁸ *Index Librorum Prohibitorum*, 1714.

a symbol *par excellence* of the Sardinian culture. There are only 14 representations of *launeddas*, plus the newly discovered Ficoroni's drawing

The Ittiri figurine (fig. 3) is the oldest existing example of *launeddas*, followed by other thirteen medieval sources, ranging from 9th-century AD to 13th century. Out of these 13 examples the most ancient specimens are represented on the Christian crosses and runes⁹ of Pict¹⁰ and Irish monks, and the rest are found in Christian codices after the First Millenia, however none of them after the *Cantigas de Santa Maria* (mid-13th-century AD)¹¹. After this, the track is lost again, until our days (Brown, 2006; Lafarga et al, 2016b).

So there is a long gap of silence about this instrument (between the ancient Sardinian figurine to the 9th century). Our finding of Ficoroni's source is the only surviving one in a span of over 1500 years. All these sources are iconographic (material). There are no known literary references to *launeddas*.

5. Hucbald of Saint-Amand: A Singular Event

For a long time, music history existed with a belief that on one of the days at the end of the 9th-century AD, a medieval monk from the Saint-Amand Abbey came up with a surprising idea on the possibility to diverge from the only existing melodic vocal line, which was permitted in his clerical environment, and added a second melody (perhaps small variations) to the existing one, thus opening gates for the later explosion of polyphony.

Hucbald probably never could have imagined the fame his name reached later in human history. Sure, he was a good musician and a good monk, who taught singing to his friars. However, it is difficult to imagine (probably to him as well) that he was the first human who discovered the phenomenon known to us as "polyphony".

According to the "cultural model" of the origins of polyphony, this was the turning point in the history of human music and the development of occidental polyphony, the first time when humans started to sing in different parts. According to this opinion, all the civilizations that did not have contact with the late Christian world were all monophonic. This view implicates evolutionary (neurological) primacy of monophony, which seemed so axiomatic that has never been suggested as a hypothesis or a theory.

We need to remember, that until today, we still sleep under Roman ceilings, use Roman legal rules, our philosophy, our science, all come from the Greeks and Romans, and our arts – except those that derived from further development of technology – are equally Greco-Roman in their origin. And of course, the Renaissance period, the pivotal point for Western history and the arts, was aimed to revive the traditional canons of Greeks and Romans.

In this context, it would be strange to believe that humans kept singing the same non-polyphonic style until the end of the first millennium. But the assertion that humans did not sing in

⁹ **Runes, runic** alphabets, used by Anglo-Saxons before the adoption of the Latin alphabet (red).

¹⁰ **Picts** were a confederation of peoples who lived in what is today eastern and northern Scotland during the Late British Iron Age and Early Medieval periods (red).

¹¹ The *Cantigas de Santa Maria* („Canticles of Holy Mary“) is a collection of 420 poems with musical notation, written in the medieval Galician-Portuguese language during the reign of Alfonso X of Castile *El Sabio* (1221–1284) and often attributed to him. The *Cantigas* have survived in four manuscript codices: two at El Escorial, one at Madrid's National Library, and one in Florence, Italy.

harmony until the 9th-century AD is still accepted explicitly or implicitly by mainstream musical history.

Existing musical instruments with obviously polyphonic capabilities (some of them were even unable to play in one part, without polyphony) prove that this view is grossly outdated and needs to be supplanted by a more historically sound view, that polyphony has been in human musical culture for a much longer period of time. The new, much more viable ideas, had been proposed in ethnomusicology (for example, Jordania and Grauer), but academic historical musicology is still very conservative.

6. Conclusions: Against the Pagan Music and Polyphony

Wide use of choral music in the Classical World is well-known, with their choral schools, professional choirs, festivals, competitions, concerts, and fancy buildings devoted to these activities. Even if we suppose that all choral singing was unison, there were at least musical instruments that were undoubtedly polyphonic, like the auloi with asymmetrical tubes. This was a ubiquitous instrument, obviously biphonic, which was always present at Roman funerals, until the Classical World turned Christian in the mid-4th-century AD. Roman authorities even had to repeatedly issue special legislature to limit the number of auletes that could participate in traditional events.

When discussing the polyphonic aulos, we should remind ourselves an existing correlation between vocal music and the music performed on wind musical instruments: the presence of polyphonic wind instruments, as a rule, point to the presence of a similar type of polyphony in vocal music, possibly due to the connections of both singing and playing wind instruments to the breathing process (Nikoladze, 2003; Jordania, 2006).

Pagan music and instruments were persecuted over many centuries, from the 4th-century AD onward, and polyphony was undoubtedly proscribed from Augustin's to Hucbald's time, from whom we have hymns, but not his music (Lafarga, 2017:37).

We can see the continuation of Christian persecutions in 1322, when the Pope Johannes XXII emitted a bulla against the three-part polyphony and against non-consonant intervals in the worship, and reiterated his ban two years later.¹² The first polyphonic mass was composed in 1364 by the bishop Guillaume du Machaut.

Another Roman instrument with wide polyphonic possibilities was the organ. Organs have been mostly neglected during the first seven centuries of Christendom because of its association with pagan rites and entertainments (Hyde, 1938:408), however its survival is evident even after the fall of the Roman Empire at the end of the 5th century. The instrument was present in some churches and Christian buildings as well as in private houses. Organs were present all around the pagan world, and were praised by the same Christian authorities that persecuted and denied the music of pagans for centuries (Lafarga *et al.*, 2018).

To conclude, it seems unrealistic to suppose that a certain culture with polyphonic instruments is not cognitively able to do the same with their voices. From this point of view, cultures such as the Sardinian Nuragic, the Greeks, and the Romans, were probably polyphonic. We could propose, that when Christian religious and musical practices replaced the older, pagan religious and musical practices, the older pagan polyphony was replaced by early Christian monophony.

¹² *Corpus iuris canonici*, pp. 1256-1257.

It also seems possible to propose that the first historical term for the Christian polyphony, “organum” came from the pagan instrument, as the indicator of historical connections with the musical instrument that was probably polyphonic in the pre-Christian era. Today it is believed that in an important historical source from 12th century Medieval Britain, coming from the Herald of Wales, the term “organ” referred to vocal polyphony (“organum”), not the musical instrument (“organ”). Apparently, there is a possibility that this was the case in Medieval Georgia as well, when the term “organ” was used (by Arsen of Iqalto, 12th century important religious figure) to describe the musical talent of a high-ranking Georgian composer Ioane (Chavchavadze, 1986; see also Hibberd, 1955, both quoted by Jordania, 2006:96).¹³

References

- Athenaeus. (1927). *Deipnosophistae*, translated by Charles Burton Gulick. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Audsley, George A. (1965). *The Art of Organ Building*, Courier Dover Publications, 1^a ed., original de 1905.
- Bélis, Anne. (2001). “Aulós”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editors: S. Sadie and J. Tyrrell, Londres: Macmillan Books.
- Brown, Barnaby. (2006). “*Launeddas* e triplepipes. Uno strumento che attraversa i secoli e le civiltà.” In: *Quaderni dell’Associazione culturale Italia-Inghilterra, Vol. V*. Pp. 43–54.
- Bush, Dougals Earl and Kassel, Richard (Eds.) (2006). *The organ. An encyclopaedia*, New York, Routledge.
- Chavchavadze, Zurab. (1986). *Georgian hymnography of the 12th century*. PhD. Tbilisi: Academy of Sciences of Georgia. (In Georgian).
- Corpus iuris canonici*. Editio Lipsiensis Secunda post Aemili Ludovici Richter. Pars Secunda Decretalium Collectiones. 1881.
- Ficoroni, Francesco de. (1709). *Osservazioni sopra le’ Antichità di Roma descritte nel Diario Italico*. Roma: Stamperia di Antonio de Rossi.
- Galileo, Vincenzo. (1947). (original 1581). *Dialogo della musica antica e della moderna*, Milán: A. Minuziano Edizioni.

¹³ We are grateful to Joseph Jordania for this information about the work of Georgian scholar Zurab Chavchavadze.

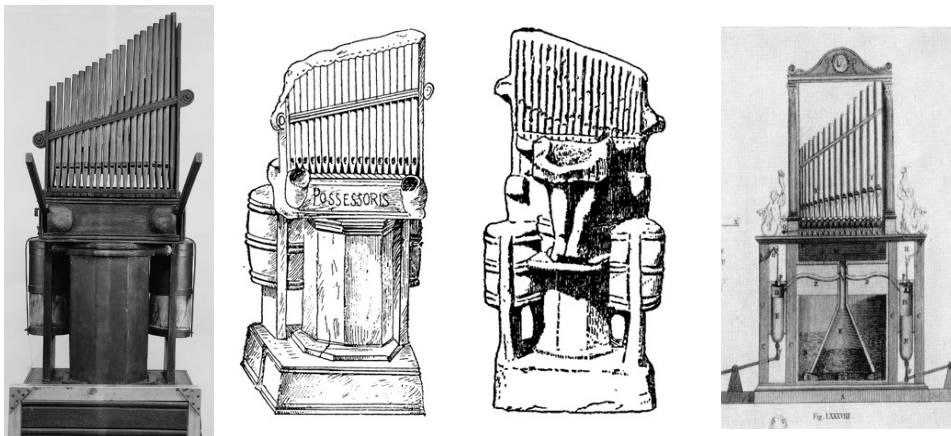
- Galpin, Francis W. (1904). "The water-organ. A Roman keyboard instrument", In: *Scientific American*. Vol. 91:21. Pp. 358–360.
- Grauer, Victor A. (2006). "Echos of forgotten ancestors." In: *The World of Music*, 48:2. Pp. 5–59.
- Grewe, Klaus. (2010). "La máquina romana de serrar piedras." In: *Las técnicas y las construcciones en la ingeniería romana*, V Congreso de las Obras Públicas Romanas. Pp. 381–401. Córdoba: Fundación de la Ingeniería Técnica de Obras Públicas, trad. Miguel Ordóñez
www.klaus-grewe.de [26-XII-2016] / www.traianvs.net> [26-XII-2016]
- Hagel, Stephan. (2010). *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hero. (1575). *Heronis Alexandrini Spiritualius Liber*, Urbino: Federico Commandino trans.
- Hibberd, Lloyd. (1955). "Giraldus Cambrensis and English 'Organ' music." In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 8:3, Autumn. Pp. 208–212. DOI: 10.2307/829690.
- Hope, Robert C. (1899). *Medieval Music. An Historical Sketch*, London, Elliot Stock 62, Paternoster Row, E.C.
- Howard, Albert Andrew. (1893). "The aulós or tibia." In: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 4. Pp. 1–63.
- Humphrey, John W., Oleson, John P. and Sherwood, Andrew N. (1998). *Greek and Roman Technology. A Sourcebook*, Taylor & Francis e-Library, 2003. 1ª ed. London: Routledge.
- Hyde, Walter W. (1938). "The recent discovery of an inscribed water-organ at Budapest", In: *Trans. Proc. Am. Philol. Ass.*, 29. Pp. 392–410.
- Index Librorum Prohibitorum. Leonis XIII Editio IV Taurinensis. Cum appendice usque ad 1892*. Taurini, Typ. Pontificia et Archiepiscopalis EQ. Petri Marietti, 1892.
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos.
- Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente and Sanz, Penélope. (2016) "Tubos Polifónicos Antiguos. I: Gaitas y Órganos de Boca." In: *Quodlibet*, 60. Pp. 27–52.
- Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente and Sanz, Penélope. (2016). "Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (*launeddas*). En defensa de Francesco Ficoroni." In: *Quodlibet*, 62. Pp. 8–38.
- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa and Llimerá, Vicente. (2018). "Órganos grecorromanos: hidráulicos y neumáticos." In: *Quodlibet*, 69. Pp. 8–49.

- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa and Llimerá, Vicente. (2019). “Órganos grecorromanos: fuentes iconográficas.” In: *Quodlibet, in press*.
- Lafarga, Manuel. (2017). “Ecos de Grecia: la cuestión pendiente. Bases históricas de la polifonía vocal e instrumental en el Mundo Clásico,” Tesis Doctoral, UPV.
- Lafarga, Manuel. (2018). “Polyphonic Traditions in the Greco-Roman World.” In: *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 1:17, Pp. 24–34.
- Landels, John G. (1999). *Music in Ancient Greece and Rome*, New York: Routledge Editions.
- Lilliu, Giovanni. (1966). *Sculture della Sardinia Nuragica*, Ilisso, Biblioteca Sarda Grandi Opere, 2008; reedited from *Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari: La Zattera.
- Mei, Girolamo. (1991). *De modis*. Editor: Eisuke Sugami, Keiso Shobo Editora.
- Melis, Paolo. (2003). *Civiltà Nuragica*, Roma: Carlo Delfino editore.
- Montfaucon, Bernard de. (1702). *Diarium Italicum*. Paris, apud Joannem Anisson Typographiae Regiae Praefectum, tomo III, Paris, Briasson.
- Newton, William. (1791). *The Architecture of M. Vitruvius Pollio, translated from the original Latin*, London.
- Nikoladze, Ketevan (2003). “On the problem of interrelationship between the forms of polyphony in vocal and instrumental music.” In: *The First International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 413–426. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Palisca, Claude V. (1977). *Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi: a study with annotated texts*. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology.
- Palisca, Claude. (1997). “Giovanni Battista Doni ‘s Interpretation of the Greek Modal System.” In: *The Journal of Musicology*, Vol. 15:1. Pp. 3–18.
- Perrot, Jean. (1971). *The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the End of the XIIIth Century*, Norma Deane trad., London: Oxford University Press.
- Philo. *Pneumatica: the first treatise on experimental physics, Western version and Eastern version*. Facsimile and transcript of the Latin Manuscript, CLM 534. Bayer, Staatsbibliothek, München. Translation and illustrations of the Arabic Manuscript, A.S. 3713, Aya-Sofya, Istanbul, Prager, F.D., trans. Weisbaden.
- Sanz, Penélope. (2018). “Polyphonic instruments in Greco-Roman world.” In: *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 1:17. Pp. 52–61.

- Servius Honoratus, Maurus. (1881-1902). *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Editors: Thilo, Georgius and Hagen, Hermannus. Vol. 3 Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- De Solla Price, Derek J. (1959). "An ancient Greek computer." In: *Scientific American*, 200:6. Pp. 60–67.
- Valavanis, Kimon P., Vachtsevanos, George J. and Antsaklis, Panos J. (2007). "Technology and Autonomous Mechanisms in the Mediterranean - From Ancient Greece to Byzantium." In: *Proceedings of the European Control Conference*, Kos: Greece.
- Vergil and Greenough, J. B. (1900). *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Virgil*. Boston: Ginn & Co.
- Vitruvio Polión, Marco. (2009). *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, San Lorenzo del Escorial, ed. Iberia: Clásicos Latinos.
- West, Martin L. (1994). *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, Clarendon Paperbacks.
- Williams, C.F. Abdy. (1903). *The Story of the Organ*. Walter Scott Pub & Charles Scribner's Sons.

სურათი 1. A.B. ტერაკოტას ჩირალდანი კართაგენიდან (ავერსი და რევერსი). ძვ. წ. 150 წელი. ენციკლოპედია ბრიტანიკა, მე-11 გამოცემა, ტომი 20, გვ. 267. გამოსახულება საჯაროდ ხელმისაწვდომია. ფრანც ვ. გალპინის რეკონსტრუქცია (1904:359). სარეგისტრაციო ნომერი: 17. 1942. www.mfa.org. D. Reconstruction of W. Newton (1791:249 ff; from Perrot, 1971, Pl. XX, n. 2).

Figure 1. A.B. Terracota lamp from Carthago (obverse and reverse). Around 150 BC. Enciclopedia Britannica, 11th edition, Vol. 20, p. 267. Image in Public Domain. C. Reconstruction of Francis W. Galpin (1904:359). Accession Number: 17.1942. www.mfa.org. D. Reconstruction of W. Newton (1791:249 ff; from Perrot, 1971, Pl. XX, n. 2).



სურათი 2. ნებამუნის აკლდამის ფრესკა. მე-18 დინასტიის დიდგვაროვანი, დაახლოებით ძვ. წ. აღ. 1350 წელი. ფრაგმენტი ბ შეიცავს უძველეს წყაროდ მიჩნეულ ეგვიპტური ბარბითის წყობებს.

Figure 2. Frescoes of the Nebamun Tombe, nobleman of the 18th-Dynasty, around 1350 BC. Fragment B (down) contains also the oldest known Egyptian lute frets.



სურათი 3. ფიკორონის ლაუნედა/სარდინიული კლარნეტი (ჩვ. წ. 240 წელი) და ნურაგი-ული ბრინჯაოს ლაუნედაზე შემსრულებელი (ჩვ. წ. აღ. მე-8 საუკუნე).

Figura 3. Ficoroni 's launedda (240 AD) and Nuraghic bronze launedda player (8th-century AD).



სოციალური ქცევის სათავეების შესახებ კულტურასა და გუნებაში

**სოციალურობის შესახებ დამკვიდრებული თეორიები:
ინდივიდუალებიდან ჯგუფებამდე**

ანთროპოლოგია

ანთროპოლოგიურ, სოციო-ბიოლოგიურ და ცხოველთა ქცევის შემსწავლელ მეცნიერებებში მიღებული პარადიგმის მიხედვით, სოციალური ქცევა და ჯგუფური იდენტურობა განვითარდა ინდივიდუალური ფორმებიდან – მარტოხელა ჯიშებიდან ან ბირთვული ოჯახის სტრუქტურიდან. ანთროპოლოგიაში ამ იდეის ერთ-ერთი მთავარი დამფუძნებელი იყო გამოჩენილი ანთროპოლოგი ბრონისლავ მალინოვსკი. მისი აზრით, ბირთვული ოჯახი ადამიანთა სოციალური დაჯგუფებების საფუძველი იყო. ანუ, ჯერ არსებობდნენ ცალკეული ოჯახური, ძირითადად, მონოგამიური სტრუქტურები და მათი გაერთიანების საფუძველზე წარმოიშვა უფრო დიდი დაჯგუფებები და ტომები. ადამიანებში ბირთვული ოჯახის, მონოგამიისა და პოლიგინიის პარადიგმა არსებითადაა დამკვიდრებული ადამიანის ევოლუციის როგორც მეცნიერულ, ასევე, პოპულარულ შეხედულებებში. მსგავსი პარადიგმა გვხვდება მუსიკოლოგიაშიც, რომლის მიხედვითაც ჯგუფური სიმღერა და, განსაკუთრებით კი, მრავალ ხმაში სიმღერა წარმოიშვა ერთხმიანობიდან და სოლო სიმღერიდან. ეს აზრი დამკვიდრდა მიუხედავად იმისა, რომ ადრეულ საზოგადოებებში (შემგროვებლებისა და ადრეული მიწათმოქმედების ფორმებზე აგებულ კულტურებში) სწორედ მრავალხმიანობა არის გავრცელებული და არა ერთხმიანობა, ჯგუფური სიმღერა და არა სოლო ინდივიდუალური სიმღერა. ეს ბუნებრივიცაა, თუ გავითვალისწინებთ მათი საზოგადოებისა და ეკონომიკის ჯგუფურ ხასიათს.

სოციო-ბიოლოგიასა და ცხოველთა ქცევის შემსწავლელ მეცნიერებებშიც მსგავსი აზრია დამკვიდრებული – სოციალურობა და კოორდინირებული ჯგუფური ქმედებები განვითარდა უფრო ადრინდელი ასოციალური და სოლიტარული ყოფიდან. მიმდინარეობს ძიება, თუ როგორ უნდა განვითარებულიყო ხერხემლიანებში და ძუძუმწოვრებში სოციალური ქცევა და კოპერაციული გაერთიანებები და როგორ უნდა წარმოქმნილიყო მრავალმდებრიანი და მრავალმამრიანი სოციალური ჯგუფები ცალკეული მოხეტიალე მონოგამიური წყვილებიდან, ან მარტოხელა ინდივიდუალებიდან. მაგალითად, ადრეულ ჰომინიდებში მონოგამია წარმოდგენილია, როგორც ეგიტალიტარიზმის, სოციალური თანამშრომლობისა და თანასწორობის საფუძველი (Morris, 1967; Boehm, 2012; Gavrilets, 2012). ჯგუფურობის ინდივიდუალური არსებობიდან განვითარების მოდელის ხარვეზი იმაში მდგომარეობს, რომ არც მონოგამია, არც პოლიგინია და არც კი პოლიანდრია, რომელთაც ბირთვული ოჯახი ეფუძნება, არ არის წამყვანი სოციალურ-სქესობრივი სტრუქტურა შემოგროვებლებში და ადრეულ ეკონომიკებზე დამყარებულ კულტურებში. სხვადასხვა დროის მრავალ მოგზაურსა და ეთნოგრაფ-ანთროპოლოგს ალუნიშნავს ჯგუფური, თავისუფალი სქესობრივ-სოციალური კავშირების ჩვეული არსებობა აფრიკის, ავსტრალიის, სამხრეთ და ჩრდილოეთ ამერიკისა და ოკეანის კულტურებში. თანამედროვე ანთროპოლოგიური და ევოლუციური შეხედულებები, ჩვეულებრივ, უარყოფენ იმის შესაძლებლობას, რომ მრავალწევრიანი თავისუფალი სქესობრივი კავშირები ქრონოლოგიურად წინ უსწრებდა ბირთვულ ოჯახსა და ქორწინების ინსტიტუტს. ქორწინება

და მისი ანტიპოდი – მრავალწევრიანი თავისუფალი სქესობრივი კავშირები, – ხშირად ერთდროულად მოიძიება ადრინდელ კულტურებში, ალბათ, იმიტომ, რომ ეს საზოგადოებები მრავალწევრიანი თავისუფალი კავშირიდან ინდივიდუალურ ბირთვულ ოჯახურ სტრუქტურაზე გადასვლის ეტაპზე იმყოფებოდნენ.

დამკვიდრებული პარადიგმის კრიტიკული ხედვა. ბაქტერია და სოციალური ქცევის სათავეები

ადამიანთა შორის ჯგუფური სოციალურობის ბირთვული ოჯახიდან გამომდინარეობის იდეა კრიტიკულ გამოუქვებას მოითხოვს. ამის ერთ-ერთი საფუძველი ისაა, რომ სოციალურობა არსებობდა მილიონობით და ბილიონი წლის განმავლობაში, პირველი ხერხემლიანებისა და ძუძუმწოვრების გაჩენამდე. მოვიყვანო პროკარიოტების მაგალითს. პროკარიოტი არის ყველაზე მარტივი და ადრინდელი ერთუჯრედიანი, ერთ-ქრომოსომიანი არსება; პროკარიოტები უსქესო არსებებია და მრავლდებიან გამეტთა¹ შერწყმის გარეშე. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ თანამედროვე ბიოლოგიური გამოკვლევების მიხედვით, ეს ერთუჯრედიანი ორგანიზმი ხასიათდება საოცარი სოციალურობით, მისი ქმედება დამყარებულია სხვადასხვა ინდივიდუალური უჯრედის კოორდინაციაზე, ინფორმაციის ურთიერთგაცვლაზე და უჯრედთა შორის ინტიმურ სოციალურ კონტაქტზე (Stevens et al., 2012: 2132). ეს იმას ნიშნავს, რომ ხერხემლიანი და ძუძუმწოვრების წარმოშობის პერიოდში ბევრი უსქესო ჯიში უკვე სოციალური იყო და არა მარტოხელა ან მონოგამიური. შესაბამისად, კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება დამკვიდრებული პარადიგმა, რომლის მიხედვითაც სოციალურობა განვითარდა სოლიტარული და მონოგამიური ძუძუმწოვრებისგან. თუ ასქესობრივ ბაქტერიებს სოციალური ცხოვრება გააჩნდათ, მე ასეთ თეორიასაც წამოვყენებ: სქესობრივი დაყოფა (ორი სქესის ჩამოყალიბება და გამრავლების სქესობრივი ფორმის წარმოშობა, რაც ევკარიოტებს ახასიათებს) პროკარიოტების სოციალურობის საფუძველზე არის ჩამოყალიბებული და არა პირიქით, სოციალურობა არის წარმოქმნილი სქესთა ურთიერთობიდან.

მრავალწევრიანი სექსუალურ-სოციალური სტრუქტურები ადამიანებში

ადრეულ ადამიანებში მონოგამიისა და პოლიგინიის კრიტიკის საფუძველს ისიც გვაძლევს, რომ ადრესამინათმოქმედო და, განსაკუთრებით კი, შემგროვებელთა კულტურებში ბირთვული ოჯახისა და ქორწინების ინსტიტუტი საკმაოდ სუსტადაა გამოვლენილი, დიდ ცივილიზაციებთან შედარებით. მრავალწევრიანი თავისუფალი სქესობრივი კავშირების ხვედრითი წილი კი, მონოგამიასთან ან პოლიგინიასთან შედარებით, უფრო მაღალია. ასეთი სოციალური ჯგუფები უნივერსალურია ამაზონიის რეგიონში, იმ ხალხთა შორის, რომლებიც არქაული იზოლაციის გამო სულ სხვადასხვა ენაზე ლაპარაკობენ. ამაზონიის რეგიონში ასეთ ჯგუფურ სოციალურ-სქესობრივ სტრუქტურას თან ახლავს გაზიარებული მამობის ინსტიტუტი, რომელიც გულისხმობს მრავალწევრიან სქესობრივ ურთიერთობებსა და რამდენიმე მამის არსებობას (Walker et al., 2010: 19195). ამ სისტემაში ქალებსაც და კაცებსაც აქვთ ინტიმური ურთიერთობა სხვადასხვა ინდივიდთან და კაცები ინანილებენ ბავშვების უზრუნველყოფის ფუნქციას, ანუ სოციალურ მამობას. ბიოლოგიური მამობა კი საერთოდ არ არის არსებითი. მსგავსი ჯგუფური სტრუქტურები არსებობს მელანეზიაში (Malinowski, 1929), ბევრ აფრიკულ კულტურაში (Loeb, 1950), ავსტრალიელ აბორიგენთა კულტურებში (Howitt and Fison, 1880; Berndt, 1976), რაც ბევრ მოგზაურს აოცებდა. დღევანდელ სინამდვილეში, რა თქმა უნდა, კულტურა ბირთვული ოჯახის გარეშე, ფაქტობრივად, არ არსებობს. ბირთვული ოჯახი უკვე დიდი ხანია ვი-

¹ გამეტა – სასქესო უჯრედი.

თარდება და ვრცელდება მას შემდეგ, რაც ადამიანი გამოვიდა აფრიკიდან, განავითარა მინათმოქმედება, კერძო საკუთრება და შექმნა დიდი იერარქიული დაჯგუფებები. მიუხედავად ამისა, აქ ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტია, რომელიც ეჭვის ქვეშ აყენებს ბირთვული ოჯახის პირველადობას: ჯგუფური სქესობრივ-სოციალური სტრუქტურები გვხვდება სწორედ ძველ კულტურებში, დიდ ცივილიზაციებში კი მათი წილი იკლებს. ეს დინამიკა სწორედ იმის მაჩვენებელი უნდა იყოს, რომ ჯგუფური სქესობრივ-სოციალური სტრუქტურები უფრო ადრინდელია, ვიდრე ბირთვული ოჯახი.

ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა აფრიკელი პიგმეების მაგალითი. პიგმეებში ბირთვული ოჯახის არსებობა ცნობილი ფაქტია. კოლინ ტურნბულის მიხედვით, პიგმეები ორ განსხვავებულ სამყაროში ცხოვრობენ: ძველი ტყის სამყარო, სადაც ისინი შემგროვებლობას ეწევიან და სოფლის სამყარო, რომელიც მინათმოქმედი ბანტუს ხალხების გავლენის ქვეშ ჩამოყალიბდა. ქორწინებასთან, ბირთვულ ოჯახთან და მონოგამიასთან (ან პოლიგინიასთან) დაკავშირებული ინსტიტუტები უფრო გარკვევით ვლინდება, როდესაც პიგმეები ბანტუს სოფლებში ცხოვრობენ, ან თუნდაც, როცა ერთი სოფელი ეწვევა პიგმეების ბანაკს, ხოლო ტყის სამყაროში ეს ინსტიტუტები ნაკლებად იჩენენ თავს. ტურნბულს ეკუთვნის შემდეგი საინტერესო დახასიათება: პიგმეები სოფლებში „აღარ წარმოადგენენ ერთიან სამონადირეო ჯგუფს, რომლის შიგნით მჭიდრო თანამშრომლობაა, არამედ ისინი იქცევიან ცალკეული ინდივიდუალური ოჯახების აგრეგატად, რომელთა შორის სიახლოვე შესაძლოა დარღვეულიც კი იყოს“ (Turnbull, 1963: 32). ინდივიდუალური ოჯახი პიგმეებში, შესაძლოა, სოფლის სამყაროდან შემოსული სტრუქტურა იყოს.

კავშირი ჯგუფურ სქესობრივ-სოციალურ სტრუქტურასა და მრავალბინიანობას შორის

სიმღერა კიდევ ერთი ფაქტორია, რის გამოც შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სოციალურობა წინ უსწრებს ინდივიდუალურ ოჯახსა და მონოგამიას. მაგალითად, შემგროვებელ კულტურებში, როგორც წესი, მუსიკა ჯგუფური და შეთანხმებულია, სოლო და ინდივიდუალურ საჭიროებებზე შექმნილ სიმღერებს მინიმალური როლი უჭირავთ. ბოლო ათწლეულებში მრავალი მნიშვნელოვანი კვლევა ჩატარდა მუსიკის ბიოლოგიურ-გენეტიკური საფუძვლების შესახებ. სტივენ ბრაუნის და იოსებ ჟორდანის ნაშრომებში – *მუსიკის ევოლუციური მოდელები* (Brown, 2000) და *რატომ მღერის ადამიანი* (Jordania, 2011) – ნაჩვენებია მუსიკის, როგორც გადარჩენის სტრატეგიის ფუნქცია ადამიანის ევოლუციის ადრეულ საფეხურებზე. ამ ნაშრომებში დემონსტრირებულია მრავალბინიანი ჯგუფური სიმღერის როლი ადამიანთა ჯგუფის გაერთიანებაში და ფიზიკურად უფრო ძლიერ და სამიმ მტაცებლებთან კონკურენციაში, ჯერ კიდევ აფრიკაში ევოლუციის ადრეულ ეტაპებზე. მუსიკის როლი ჯგუფის გაერთიანებაში და კოლექტიური იდენტურობის შექმნაში არაჩვეულებრივად აქვს ნაჩვენები ჯონ ბლეკინგს აფრიკის მაგალითზე (John Blacking, 1973). მუსიკის გამაერთიანებელი როლი სწორედ შემგროვებელ ხალხთა კულტურებშია კარგად წარმოჩენილი, ანუ იმ კულტურებში, რომლებიც ჩვენს წინაპართა კულტურებთან უფრო ახლოს არიან, ვიდრე დიდი ცივილიზაციები, რომელთა ეკონომიკა მინათმოქმედებაზე და კაპიტალისტური წარმოების პრინციპებზეა აგებული. მათი მუსიკა კოლექტიური და გამაერთიანებელია.

ადრეული მუსიკის ჯგუფურობისა და გადარჩენის ფუნქციების თეორიასთან კავშირშია პალეოარქეოლოგიური მონაცემები აფრიკიდან. მას შემდეგ, რაც ადამიანის გენუს-ხაზი გამოეყო საერთო წინაპარს, ჰომინიდები ჩამოვიდნენ მინაზე, დაიწყეს ორ ფეხზე სიარული, დაუპატარავდათ საჭრელი კბილები და, ყოველივე ამის შედეგად, ადამიანის ჯიში მინაზე დაუცველი ხდება მგრძნობიარე მტაცებლებისა და სხვა ჯიშებისგან კონკურენციის წინაშე. ასეთი საშიშროებისადმი ადაპტაცია იწვევს იმას, რომ ცალკეული ადამიანები უფრო მეტად ხდებიან ჯგუფზე დამოკიდებულები, ჯგუფური კოორ-

დინაცია და ჯგუფის-შიდა აგონიზმი კი კლებულობს. ადამიანი იძენს გარკვეულ ახალ სტრატეგიას, რათა იბრძოდეს მინაზე დამკვიდრებისათვის. მრავალხმიანობა ერთ-ერთი ასეთი სტრატეგიაა. ადამიანის გაერთიანების პროცესები აღნიშნულია ავსტრალიოპითეკუს აფარენსის და არდიპითეკუს რამიდუსში² (Lovejoy, 2009: 74, 74e4, 74e5). შეთანხმებული ქმედებების როლის ზრდა ჰომინიდების მინაზე გადარჩენის ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორადაა მიჩნეული (Lovejoy 2009; Cosmides and Tooby 1992). აგრეთვე, აღნიშნულია, რომ ადამიანის და აფრიკაში ადამიანისმავარი მაიმუნების უკანასკნელი საერთო წინაპარი მრავალ-მდედრიან და მრავალ-მამრიან ჯგუფებად ცხოვრობდნენ, რომელშიც მამრთა შორის აგონიზმი მინიმალური უნდა ყოფილიყო და სპერმის კონკურენცია (ეს უკანასკნელი ახასიათებს იმ ჯიშებს, რომლებსაც მრავალწევრიანი თავისუფალი სქესობრივი კავშირები აქვთ) კი – ზომიერიდან არსებითამდე (Lovejoy, 2009). ასეთი სოციალურ-სქესობრივ სტრუქტურა წინ უსწრებდა ბირთვული ოჯახების ჩამოყალიბებას (Foley and Gamble, 2009: 3268). მრავალხმიანობის წარმოშობის ზემოთ აღნიშნული მოდელიც ეთანხმება ადამიანის ადრეულ ევოლუციაში ჯგუფური სოციალურ-სქესობრივი მოდელის არსებობას. ადამიანის პირველყოფილი არსებობის მონოგამიური და პოლიგინიური სოციალური მოდელი ვერც მრავალხმიანობას შექმნიდა და ვერც ჯგუფის სტრატეგიულ გაერთიანებას შეუწყობდა ხელს. შესაძლებელია, რომ ჯგუფური კოორდინირებული პოლიფონიური სიმღერა და მრავალწევრიანი თავისუფალი სქესობრივი კავშირები ადამიანის ევოლუციის ადრეულ ეტაპებზე გადარჩენისა და სოციალური ერთიანობის შექმნის სტრატეგიები ყოფილიყვნენ.

სქესობრივ-სოციალური სტრუქტურები და კოორდინირებული გუნდები

საინტერესოა, რომ ფრინველთა და ცხოველთა შორისაც ჯგუფური კოორდინირებული სიმღერა-ვოკალიზაცია სწორედ იმ ჯიშებშია გავრცელებული, რომლებიც ცხოვრობენ არა მონოგამიურ წყვილებად, არამედ უფრო დიდ გაერთიანებებად, სადაც სქესობრივ-რეპროდუქციული ბირთვი შეიცავს ორივე სქესის რამდენიმე წარმომადგენელს. რთული კოორდინირებული ჯგუფური სიმღერა ამ ჯიშებში გამოიყენება სოციალური ჯგუფის გასაერთიანებლად და არა საწინააღმდეგო სქესის მოსაზიდად და ან სქესობრივი პარტნიორის სხვა პოტენციური სქესობრივი ალიანსებისგან დასაცავად. ამის საპირისპიროდ, იმ ჯიშებში, რომლებშიც მხოლოდ მამრი მღერის მდედრის მოსაზიდად, ჯგუფური სიმღერა არ გვხვდება. მაგალითად, არა-მონოგამიურ ავსტრალიურ კაჭკაჭს და „პიედ ბუტჩერბირდს“³ გუნდური სიმღერა ახასიათებთ, ხოლო მონოგამიური კურავონგისათვის⁴ კი გუნდად სიმღერა უცხოა (Brown and Farabaugh, 1991: 270).

სოციალური კავშირების შენარჩუნება მნიშვნელოვანია სოციალურად მცხოვრებ ჯიშებში და ამ პროცესს ხელს უწყობს სიმღერის შესწავლა. მაგალითად, გიბონთა ჯგუფებში ორივე სქესი თანაბრად მღერის, თუმცა სხვადასხვა ბგერას გამოსცემენ და სიმღერა გამოიყენება ჯგუფის ერთიანობის სტატუსის მისაწინებლად და არა ერთი სქესის მიერ მეორის მისაზიდად (Mitani, 1988). სხვათა შორის, მდედრები სქესობრივად აქტიურები არიან არა-რეპროდუქციულ სეზონებშიც და დუეტები გამოიყენება წყვილს შორის კავშირის გასამყარებლადაც და ამ კავშირის სხვებისთვის დასანახავადაც (Geissmann, 2000; Barelli et al., 2008). საინტერესოა, რომ გიბონი ბოლო დრომდე ცნობილი იყო, როგორც მონოგამიური ჯიში, მაგრამ ბოლო ხანებში გამოჩნდა მონაცემები, რომლის მიხედვით გიბონთა ჯგუფებში ზოგჯერ ერთზე მეტი მამრია და პოლიანდრია ახასი-

² ავსტრალიოპითეკუს აფარენსის და არდიპითეკუს რამიდუსი – ჰომინიდების სახეობები.

³ Pied butcherbird – ავსტრალიური კაჭკაჭის ნაირსახეობა, მომღერალი ჩიტი.

⁴ კურავონგი – ბელურების ოჯახის ჭრელკუდა ყვავი, ავსტრალიური მომღერალი ჩიტი.

ათებთ (Barelli et al, 2008; Savini et al. 2009; Sommer and Reichard, 2000). ამიტომ არ უნდა იყოს გასაკვირი, რომ გიბონები მღერიან არა მარტო დუეტად, როგორც აქამდე იყო, ძირითადად, ცნობილი, არამედ სულ მცირე სამი ინდივიდუალისგან შემდგარ ჯგუფებშიც. რადგანაც გიბონები უფრო დიდ ჯგუფებადაც ცხოვრობენ, მომავალში, შესაძლოა, აღმოჩნდეს, რომ გიბონთა შორის უფრო დიდი სასიმღერო ჯგუფებიც არსებობს.

სიმღერის ათვისება ხელს უწყობს სოციალური სიახლოვის შექმნას რეპროდუქციულად პრომისკუიტეტული ჩიტის ჯიშში, რომელიც ცნობილია სახელით *splendid fairy wren*.⁵ ამ ჯიშში სიმღერას სწავლობენ არა მარტო ერთი ოჯახის წევრები არამედ უცხო, მოსული ინდივიდებიც. მათთვის სოციალური მამა-შვილის სიმღერა უფრო ახლოსაა ერთმანეთთან, ვიდრე გენეტიკური მამა-შვილისა, რომელთაც ერთმანეთთან სოციალური კავშირი არ აქვთ (Greig et al., 2012; Mann et al., 2006). ორნიტოლოგ პიტერ სლეიტერის მიხედვით, სამხრეთ ამერიკაში მცხოვრები ამ ჩიტების საგუნდო სიმღერა ტერიტორიულ დაცვას უფრო გავს და ასოციაციას იწვევს ახალი ზელანდიის მცხოვრებთა სიმღერის ჟანრ „ჰაკა“-სთან. ავსტრალიური „*butcherbird*“ კიდევ ერთი მაგალითია იმისა, რომ რთული კოორდინირებული ჯგუფური სიმღერა გამოიყენება არა სექსუალური შერჩევისათვის, არამედ ჯგუფის წევრებს შორის ერთიანობის გაძლიერებისათვის. საინტერესოა, რომ ამ ჯიშშიც არ შეინიშნება მონოგამიის მკვეთრი ნიშნები⁶. ავსტრალიური „*pieb butcherbird*“ ჯგუფური სიმღერა არის ახალი და ცნობილი ჰანგების შერწყმა. ორივე სქესი თანაბრად მონაწილეობს (Janney et al., 2016). ავსტრალიური კაჭკაჭი (*magpie*), რომელიც ასევე კოორდინირებულ ჯგუფში მღერის (Brown and Farabaugh, 1991), სქესობრივ პარტნიორებს თავისუფლად ირჩევს და არ არის მონოგამიური ჯიშის (Durrant and Hughes, 2005). კაჭკაჭის გუნდებიც სოციალური ერთიანობისა და თავდაცვის მიზნებს ემსახურება. მართალია, ჯგუფური სქესობრივი კავშირების არსებობა ჯგუფში არ ნიშნავს, რომ ეს ჯიშის აუცილებლად კოორდინირებულ გუნდად მღერის, მაგრამ საკმაოდ აშკარაა, რომ იმ ჯიშებში, რომლებიც გუნდად მღერიან, ჯგუფური სქესობრივი გაერთიანებები გვხვდება.

კოორდინირებული გუნდების არარსებობა ჩვენს უახლოეს ნათესავ შიმპანზე და ბონობოებში, რომლებიც მრავალწევრიანი ჯგუფური სქესობრივი ურთიერთობებით ხასიათდებიან, ალბათ, იმის ბრალი უნდა იყოს, რომ ისინი ჩიტებისგან, გიბონებისგან და ადამიანებისგან განსხვავებით, ნახევრად მიწაზე და ნახევრად ხეებზე ცხოვრობენ და ხმამაღალი ვოკალიზაცია მათ მტაცებლების ყურადღების მიპყრობის რისკს უქმნის. ადამიანს ეს პრობლემა გადაჭრილი აქვს, რადგან ის აპოსემატური (ჟორდანი, 2011) და პლანეტაზე გაბატონებული ჯიშია. ბონობომ და შიმპანზემ, შესაძლოა, მაშინ მიატოვეს და აღარ განავითარეს საგუნდო სიმღერის ჩვევა, როცა გამოეყვნენ ადამიანისა და ადამიანისმაგვარი მაიმუნების საერთო წინაპარს. თუმცა ეს საკითხი ცალკე განხილვას მოითხოვს და სცილდება ჩემი მოხსენების ფარგლებს.

დასკვნა

ბიოლოგიური და სოციალური მეცნიერებების დარგებში დამკვიდრდა აზრი, რომლის მიხედვითაც ჯგუფური სოციალურობა გვიანდელი მოვლენაა და ის განვითარდა ნაკლებად სოციალური ფორმებიდან. ამ პარადიგმას, შესაძლოა, დაუპირისპიროთ ახალი ხედვა, რომლის მიხედვითაც ჯგუფური იდენტურობა და სოციალურობა პირველადია. მაგალითად, სოციალური ურთიერთობები ახასიათებთ უმარტივეს ერთუჯრედიან ორგანიზმებს, რომლებიც არასქესობრივად მრავლდებიან. ჯგუფური სოციალურობა, ჯგუფური სქესობრივი ალიანსები და ჯგუფური მუსიკალური საქციელი გვხვდება ბევრ

⁵ Splendid fairy wren – ბელურების ოჯახის ავსტრალიური პატარა მომღერალი ჩიტი.

⁶ http://www.australianwildlife.com.au/pied_butcherbird.html.

ძუძუმწოვართა და ფრინველთა ჯიშებში, მათ შორის, ადამიანში და ეს საქციელი ჯგუფის ერთიანობას ემსახურება. ადამიანში გუნდური სიმღერის გავრცელება მიანიშნებს იმას, რომ ევოლუციის ადრეულ საფეხურებზე კოორდინირებული ქცევა ადამიანის სოციალურობის მთავარი ფაქტორი უნდა ყოფილიყო. პალეოარქეოლოგიასა და ანთროპოლოგიაში არსებული მონაცემების მიხედვითაც, პოლისქესობრივი კავშირები არსებობდა ევოლუციის ადრეულ საფეხურებზე და გაზიარებული მამობის ინსტიტუტი გავრცელებული იყო ბევრ შემგროვებელ ტომში. შესაძლოა, ვივარაუდოთ, რომ სოციალურობა და ჯგუფური იდენტურობა ადამიანებში უძველესი და პირველადი სოციალური წარმონაქმნია და არა ინდივიდუალური ოჯახების განვითარების შედეგი.

NINO TSITSISHVILI
(AUSTRALIA/GEORGIA)

ON THE ORIGINS OF SOCIAL BEHAVIOUR IN CULTURE AND NATURE

Established paradigms of sociality: from individuals to groups

Anthropology

In the studies of anthropology, socio-biology, and animal behaviour, sociality and group identity are often thought to have evolved from solitary existence and individual nuclear families. In anthropology, this view was particularly reinforced in the first half of the 20th century by the prominent anthropologist Bronislaw Malinowski. Throughout his ethnographic works and theoretical discussions, Malinowski maintained that the nuclear family is the foundation of human social units. According to Malinowski, tribes and bands emerged as a result of the unification of individual nuclear families. The paradigm of nuclear family, monogamy, and polygyny has been firmly imprinted in scholarly and popular views of human evolution. Similarly, until recently, the major paradigm of the development of music has also implied evolution of group singing and particularly, of polyphonic vocal styles, from some earlier stages of monophony and individual singing. This is despite the fact that polyphony and group singing are better suited for, and more common in, pre-industrial and foraging societies than monophonic musical forms.

We have similar paradigms in the fields of animal behaviour, according to which sociality and coordinated group behaviour developed from earlier non-social and solitary behaviours. For example, monogamy among the early hominids is thought to be one of the foundations for the development of egalitarianism, social cooperation, and equality (Morris 1967; Boehm, 2012; Gavrilets 2012). The major flaw of this model is that monogamy, polygyny and even polyandry, around which nuclear family and marriage are built, are not the most prominent features of the social organisation of pre-industrial and foraging societies. Many anthropologists and travellers of different times have noted the customary existence of permissive and group sexual unions in societies across Africa, Australia, South and North America and Oceania. Modern anthropological and evolutionary accounts usually deny the possibility that multiple and permissive sexual unions chronologically preceded nuclear units and the institution of marriage. Marriage and its antipode—multi-sexual union—might have co-existed in most known cultures because they were in the process of transition from multi-partner system to the nuclear family and from sexually inclusive units to sexually exclusive social units.

Critique of the Established Paradigm

Bacteria and the Origins of Social Behaviour.

The idea that sociality emerged among humans from the nuclear family units needs a critical examination for various reasons. One reason is that sociality has existed for millions of years before the first vertebrates and mammals emerged. Prokaryotes are the most ancient living organisms. They have only one chromosome. Prokaryotes bacteria show that they are very social creatures, without being sexual, reproducing without the fusion of gametes. Recent studies of prokaryotes show that even the earliest and non-sexually reproducing biological organisms can be highly

social and coordinated, involving intimate contact between cells (Stevens et al., 2012: 2132). This fact questions the established axiomatic concept, according to which, sociality developed from solitary or monogamously living mammals. If non-sexually reproducing bacteria had a social life, then we could expect that sexual reproduction emerged from the intimate sociality of non-sexually reproducing organisms, which lived for billions of years. Sociality thus did not emerge from small sexual-reproductive units. In fact, sexual reproduction might have evolved from the social interaction of early geological stages, when sex did not even exist.

Multiple Sexual-Social Structures in Humans

We need to rethink the monogamy and polygyny paradigm of early humans. In many small societies, which until recently lived by foraging, or combination of foraging and farming, the institutions of nuclear family and marriage have been very unstable; incidence of multi-sexual unions, on the other hand, has been very high. Non-monogamous social practices are very common among the Amazonian people of South America. The belief in partible paternity is universal in Amazonia and it has been characterised by “nonexclusive mating relationships and various institutionalised forms of recognition and investment by multiple fathers” (Walker et al., 2010: 19195). Naturally, the belief is paralleled by multiple sexual relationships, whereby women as well as men have sexual relationships with several partners during the same period of time. Multiple sexual unions were also common in Melanesia (Malinowski, 1929), many African societies (Loeb, 1950), and Australian Aborigines (Howitt and Fison, 1880; Berndt, 1976) — a fact, which often puzzled travellers and scholars. Forms of nuclear family are firmly established in all known societies. However, there is one important factor, which prompts us to question its ancestral origin in human evolution: multiple sexual practices are more common among the foragers or pre-industrial societies than they are in large civilizations, and their share has declined and almost disappeared over the course of civilisation. Such tendency of development points to the possibility that multi-sexual social units might be the earlier forms of human sexuality and sociality.

The pygmy case is interesting in this sense. While it is widely noted that Pygmies have nuclear families, Colin Turnbull mentions the two separate worlds of the Pygmies: the ancient forest world of foraging, and the village world, influenced by the advanced farming cultures of the Bantu people. Institutions related to marriage, nuclear family, and monogamy (or polygyny) have occurred more prominently when Pygmies lived in the Bantu villages, but these institutions have been less prominent in situations closely associated with the ancestral forest world. For example, according to Turnbull, interpersonal relationships within a Pygmy band changed when they were with villagers and even when a lone villager paid a visit to a Pygmy camp. As he pointed out, in these situations, Pygmies “are no longer a single, united hunting band, co-operating closely, but an aggregate of individual families, within which there may even be disunity” (Turnbull, 1963: 32). Individual families thus seem to be an outgrowth of the village world.

What is the Connection between Multiple Social-Sexual Structures and Group Polyphonic Singing?

Singing is another reason to think that sociality preceded individual families among the humans. Music of the foragers, whose cultures are closer to human ancestors than are those of large civilizations, is predominantly collective and inclusive. Solo songs and songs of individual concern play an insignificant role. More importantly, studies such as Steven Brown’s *Evolutionary Models*

of Music (2000) and Joseph Jordania's *Why Do People Sing* (2011) examined and demonstrated the ways in which music among the early hominid groups must have served the needs for survival and helped create a unified identity. In his ethnomusicological work with the Africans, John Blacking (1973) brilliantly showed the role of music in creating shared identity. Jordania proposed a more specific scenario, according to which the collective performance of rhythmic multi-part music might have served as a means of self-defence and survival (aposematic functions of music) in dangerous and competitive natural environments of Africa, in times when weapons and articulated speech were not yet developed. Thus, group singing evolved as a strategy of social coordination, and via this coordination, as a means of biological survival and natural selection.

Similar suggestions have been made in paleoarchaeology and palaeoanthropology. The shift to terrestrial dwelling, bipedalism, and reduction in canine size that occurred after the genus *Homo* split from the common ancestor, would have made hominids more vulnerable to predators on the ground. Adaptations to life on the ground included more dependence on cohesion within the group, and the reduction of same sex agonism, the features noted for *Australopithecus Afarensis* and *Ardipithecus Ramidus* (Lovejoy, 2009: 74, 74e4, 74e5). The increase in cooperative and coordinated behaviours is noted as a key factor in the survival of humans at early stages of evolution (Lovejoy, 2009; Cosmides and Tooby, 1992). The multi-male, multi-female social organization of early hominid groups is noted in palaeoarchaeology as the one, which must have preceded the emergence of the nuclear family (Foley and Gamble, 2009: 3268). It is suggested that the last common ancestor of humans and African apes exhibited multi-male, multi-female mating structure, which was combined with minimal male-to-male agonism, and moderate to substantial sperm competition (the latter is usually characteristic of species with a multi-sexual mating system) (Lovejoy, 2009). The group polyphonic singing and the multi-male multi-female social-sexual organization both might have been survival strategies at the early stages of human evolution.

Sexual-Social Units and Coordinated Singing

It might be interesting for the main argument of this article that complex, coordinated forms of group singing and vocalisations seem to be more characteristic of those bird and animal species, which live in multi-male multi-female social-sexual units, and in which vocalisations serve not the purpose of sexual selection, but that of intra-group social coordination. In contrast, in those species where only male sings to attract sexual mates, coordinated choruses are not characteristic. For example, non-monogamous Australian magpie and pied butcherbird sing in coordinated choruses, while the confamilial pied currawong which breeds in pairs that hold territories only during the breeding season, lacks highly organised duets (Brown and Farabaugh, 1991: 270).

In gibbon groups, males and females produce different sounds, but the capacity to sing is equal between the two sexes, and vocalizations are not used by one sex to attract the opposite sex during the mating season (Mitani, 1988). In fact, females are often sexually active outside of breeding season, and duets are used for strengthening social bonds within the pair or a small family unit (Geissmann 2000; Barelli et al., 2008). Besides, while until recently gibbons were thought to be an exclusively monogamous species, more recent evidence reveals that gibbon groups may include more than one male, and they can be polyandrous (Barelli et al, 2008; Savini et al. 2009; Sommer and Reichard, 2000). Therefore, it should not be a surprise that gibbons sing not only in duets as commonly promoted, but in groups of at least three individuals. In the light of recent observations of gibbon social groups of five or six individuals, there is a possibility that gibbon singing choruses

might include more than three individuals.

Learning to sing facilitates the formation of social unity among the reproductively promiscuous fairy wrens (Greig et al. 2012; Mann et al., 2006). The song is learnt by family members, as well as strangers, who join the family. Therefore, the song of a social father and offspring is closer to each other than the song of a genetic father and offspring who are not familiar with each other. According to the ornithologist Peter Slater, choruses of South American fairy wrens serve the purpose of reinforcing territorial security and defence, not unlike the Haka choruses of the Maori of New Zealand. Another example of the use of complex coordinated chorus for a group's unity is the song of Australian pied butcherbird (Janney et al., 2016). Monogamy is not apparent in this species either (http://www.australianwildlife.com.au/pied_butcherbird.html). Australian pied butcherbirds use both known and newly composed tunes in their chorus songs. Both sexes equally participate in the choruses. Australian magpie also chooses sexual partners freely and is not known as a monogamous species (Durrant and Hughes, 2005). Magpie choruses too assist in the creation of social unity and territorial defence (Brown and Farabaugh, 1991). While species that feature multiple sexual unions do not automatically imply that they sing in coordinated choruses, it seems likely that the species with coordinated group singing are polygynandrous, i.e. they employ multiple and inclusive sexual unions rather than monogamy or polygyny. The absence of coordinated vocal choruses in our closest relatives—chimpanzees and bonobos—who are also known for their highly polysexual nature — could be due to the combination of terrestrial and arboreal living environments among these species, unlike humans, birds, or gibbons, for that matter. While humans might have developed highly coordinated choruses as an aposematic feature after splitting from the common ancestor of the great apes and hominids, descending from trees, and becoming fully terrestrial (Jordania, 2011), bonobos and chimpanzees might have abandoned choral faculties after splitting from the common ancestor due to the predation risks of loud vocalisations on the ground. This question, however, needs a separate examination.

Conclusion

It has been paradigmatic in biological and social disciplines that sociality and cooperation is a late phenomenon developed from non-social forms and species. Contrary to this paradigm, sociality and group coordination has existed in the earliest monocellular living organisms. Group sexual-social and musical behaviours are characteristic of many multi-male multi-female mammalian and bird species, including humans. The distribution of choral singing in humans also suggests that coordinated behaviour was a major part of sociality at the early stages of human evolution. In addition, evidence from paleoarchaeology and anthropology indicate that practices of multi-sexual unions and beliefs in partible paternity were common. Hence, it seems likely that sociality and group identity among humans is a primeval social development, rather than an extension of individual nuclear units.

References

- Barelli, C., M. Heistermann, C. Boesch, and U. H. Reichard. (2008). "Mating Patterns and Sexual Swellings in Pair-Living and Multimale Groups of Wild White-Handed Gibbons" (*Hylobates Lar*). In: *Animal Behaviour* 75. Pp. 991–1001.

- Blacking, John. (1973). *How Musical is Man?* University of Washington Press.
- Berndt, Ronald M. (1976). *Love Songs of Arnhem Land*. West Melbourne, Vic.: T. Nelson.
- Boehm, Christopher. (2012). *Moral Origins: Social Selection and the Evolution of Virtue, Altruism, and Shame*. New York: Basic Books.
- Brown, Steven. (2000). "Evolutionary Models of Music: From Sexual Selection to Group Selection." In: *Perspectives in Ethnology* 13:13. Pp. 231–281.
- Brown, Eleanor D., and Susan M. Farabaugh. (1991). "Song Sharing in a Group-Living Songbird, the Australian Magpie, *Gymnorhina tibicen*." Part 3. "Sex Specificity and Individual Specificity of Vocal Parts in Communal Chorus and Duet Songs." In: *Behaviour* 118:3/4. Pp. 244–274.
- Cosmides, Leda and John Tooby. (1992). "Cognitive Adaptations for Social Exchange." In: *The Adapted Mind*. Pp. 163–228. Editors: Barkow, Jerome H., Cosmides, Leda and Tooby, John. Oxford University Press.
- Durrant, Kate L. and Jane M. Hughes. (2005). "Differing Rates of Extra-Group Paternity between Two Populations of the Australian." In: *Behavioral Ecology and Sociobiology* 57:6 (Apr., 2005). Pp. 536–545.
- Foley, Robert and Gamble, Clive. (2009). "The Ecology of Social Transitions in Human Evolution." In: *Philosophical Transactions of The Royal Society B* 364. Pp. 3267–3279.
- Gavrilets, Sergey. (2012). "On the Evolutionary Origins of the Egalitarian Syndrome." In: *Proceedings of the National Academy of Sciences*. 109:35. Pp. 14069–14074, USA.
- Geissmann, T. (2000). "Gibbon Songs and Human Music From an Evolutionary Perspective." In: *The Origins of Music*. Pp. 103–123. Editors: Wallin, N. L., Merker, B. and Brown, S. Cambridge, MA: MIT Press.
- Greig, Emma I., Taft, Benjamin N. and Pruett-Jones, Stephen. (2012). "Sons Learn Songs From Their Social Fathers in a Cooperatively Breeding Bird." In: *Proceedings: Biological Sciences* 279:1741. Pp. 3154–3160.
- Howitt, Alfred William., and Fison, Lorimer with an introduction by Morgan, Lewis. (1880). *Kamilaroi and Kurnai. Group Marriage and Relationship, and Marriage by Elopement*. Drawn chiefly from the usage of the Australian Aborigines, The Kurnai Tribe, Their customs in Peace and War. Melbourne, Sydney, Adelaide, and Brisbane: George Robertson.
- Jordania, Joseph. (2011). *Why Do People Sing?* Tbilisi: Logos, First edition.

- Loeb, Edwin M. (1950). "Courtship and the Love Song." In: *Anthropos* 45 (H. 4/6). Pp. 821–851.
- Lovejoy, Owen C. (2009). "Reexamining Human Origins in Light of *Ardipithecus Ramidus*." In: *Science* 326:5949. Pp. 74–74e8. [doi: 10.1126/science.1175834]. Downloaded from <http://science.sciencemag.org/> on April 25, 2017.
- Malinowski, Bronislaw. (1929). *The Sexual Lives of Savages in North-Western Melanesia: An Ethnographic Account of Courtship, Marriage and Family Life Among the Natives of The Trobriand Islands, British New Guinea*. Readers League of America.
- Mann, Nigel I., Dingess, Kimberly A. and Slater, P. J. B. (2006). "Antiphonal Four-Part Synchronized Chorus in a Neotropical Wren." In: *Biology Letters* 2. Pp. 1–4.
- Morris, Desmond. (1967). *The Naked Ape*. New York: Delta. Reprinted 1999.
- Mitani, J. C. (1988). "Male Gibbon (*Hylobates agilis*) Singing Behavior: Natural History, Song Variations and Function." In: *Ethology*, 79. Pp. 177–194.
- Savini, Tommaso, Boesch, Christophe and Reichard, Ulrich H. (2009). "Varying Ecological Quality Influences the Probability of Polyandry in White-Handed Gibbons (*Hylobates Lar*) in Thailand." In: *Biotropica* 41:4. Pp. 503–513.
- Sommer, V. and Reichard, U. (2000). "Rethinking Monogamy: The Gibbon Case." In: *Primate Males*. Pp. 159–171. Editor: Kappeler, P. M. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Stevens, Ann, Schuster, Martin and P. Rambaugh, Kendra. (2012). "Working Together for the Common Good: Cell-Communication in Bacteria." In: *Journal of Bacteriology* 194:9. Pp. 2131–2141.
- Turnbull, Colin M. (1963). "The Lesson of Pygmies." In: *Scientific American* 208:1. Pp. 28–37.
- Walker, Robert S., Flinn, Mark V., Hill Kim R. and Beckerman, Stephen. (2010). "Evolutionary History of Partible Paternity in Lowland South America." In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Vol. 107:45 (November 9, 2010). Pp. 19195–19200.

**სიმღერის ტურიზმი და კულტურის ანტრაპოლოგია:
ქართული პოლიფონია, როგორც ინტერკულტურული შეხვედრა**

თუკი, ათწლეულების მანძილზე, მუსიკალური შემსრულებლობა და კულტურის წარმომადგენელი ტურისტული მოგზაურობების უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს წარმოადგენდა, მუსიკალურად მონაწილეობრივი ტურიზმი შედარებით ახალი ხილია. მხედველობაში მაქვს მოგზაურობა, რომელიც იმთავითვე არის დაგეგმილი კონკრეტული მიზნით – ეწვიო ქვეყანას და შეისწავლო მისი მუსიკა, მიიღო უშუალო მონაწილეობა კონტექსტუალურად შესაბამის აქტივობებში და დაბრუნდე სახლში ახალი რეპერტუარით. ეს აქტივობა კარგად ასახავს იმ საქმიანობას, რასაც ეთნომუსიკოლოგი ეწევა: ჩვენ ვმოგზაურობთ ჩამწერებით, ვპოულობთ უზუცეს ადამიანებს სოფლებში, ვინერთ მათ სიმღერას და შემდეგ, სახლში დაბრუნებულები, ვიხვეჭთ პოპულარობას ჩვენ მიერ აღმოჩენილი მასალის გამოქვეყნებით. მე ვსაუბრობ, როგორც ეთნომუსიკოლოგი და, აგრეთვე, „სიმღერის ტურისტი“, რომელმაც 2012 წლიდან მონაწილეობა მიიღო სიმღერის 8 სასწავლო ტურში საქართველოში.

მაშინ, როდესაც ეთნომუსიკოლოგი უანგაროდ ცდილობს წვლილი შეიტანოს ცოდნის დაგროვებაში და მოიპოვოს აკადემიური წარმატება, „სიმღერაზე მონადირეებს“ ამოძრავებთ, უპირველეს ყოვლისა, ის, რასაც მირიანა ლაუსევიჩი ღრმა და მყარ „ალტ-აცებას“ უწოდებს (Lausevic, 2007). მათ, უმეტესწილად, არ აქვთ რაიმე მემკვიდრეობითი კავშირი მუსიკალურ ტრადიციასთან. მათი ინტერესი, ხშირად, გამოწვეულია სურვილით, გადააწყდნენ ისეთ მუსიკალურ ჟღერადობას, რომელიც არაფრით ჰგავს მანამდე გაგონილს – მაგალითად, რადიოში ან გუნდის რეპეტიციაზე მოსმენილს. შოტლანდიელმა მეჯ ბრემი პირველად მოისმინა ქართული მუსიკა, როცა შემთხვევით დაესწრო ქართული მუსიკის ვორქშოფს. როგორც თავად მითხრა, „როგორც კი სიმღერა დაიწყეს, მაშინვე მივხვდი, რომ ეს ის იყო, რისი კეთებაც მინდოდა“. ეს ზემოქმედება შეიძლება შევადაროთ გამოცხადებას ან გარდასახვას, რომელიც ბადებს სურვილს, თავად აკეთო მუსიკა და რასაც ხანგრძლივი გავლენა აქვს იმაზე, თუ როგორ დახარჯავენ ფულს და დროს ეს ადამიანები. ზოგიერთმა ჩემმა ავსტრალიელმა მეგობარმა მითხრა, რომ კვირაში 3-4 საღამოს ატარებს იმ გუნდის რეპეტიციებზე, რომელიც „მსოფლიო მუსიკის“ სფეროში მუშაობს. ყველაზე ერთგულები და თავგადასავლის მოყვარულები, შეიძლება, გაემგზავრონ კიდევ მუსიკალური პირველწყაროს ქვეყანაში და შეიგრძნონ ეს მუსიკა მშობლიურ კონტექსტში მოკლე ვიზიტის დროს. სწორედ ეს ფენომენი, ადამიანთა ინტერაქცია წარმოადგენს ჩემი განსაკუთრებული ინტერესის საგანს.

სამყაროს ჩვენეული ცოდნა და აღქმა ყოველთვის სოციალურ ურთიერთობებზეა დამოკიდებული, თვით პირადი და ეგზისტენციალური გარემოებებიც კი სოციალური სცენარისა და სქემების მიხედვით ყალიბდება. ამ თვალისაზრისით, დაინტერესებული ვარ შემთხვევითი შეხვედრის კონცეფციით, ინტერსუბიექტური ურთიერთობებით. პოლიტიკური, ეკონომიკური, რელიგიური და სოციალური იდეოლოგიები არასდროს ყალიბდებიან დამოუკიდებლად და არ წარმოადგენენ აბსტრაქციას, ისინი არსებობენ სხვადასხვა ადამიანთან ურთიერთქმედებით. ინიციფულალობები სწავლობენ, როგორ გახდნენ „ტრადიციონალისტები“, ან „სოციალისტები“, ან ანტრეპრენიორები, ან კოლექტივისტები დაკვირვების, მიბაძვის, კონტექსტის ხელმეორედ შესწავლის, არასწორი ინტერპრეტაციების მეშვეობით, აგრეთვე, სხვა ადამიანებთან საუბრებითა და ინტერაქციით.

ანთროპოლოგი მაიკლ ჯეკსონი გვახსენებს, რომ ინტერსუბიექტურობა შეიცავს კონფლიქტის ისეთივე შესაძლებლობას, როგორც ემპათია ან ჰარმონია (Jackson, 2012:15). ცნება “encounter”, ისე, როგორც მე მას ვიყენებ, გულისხმობს მოულოდნელობას და გამონევეს (Wilson, 2017:606). იქ, სადაც ადამიანთა ინტერაქციაა შესაძლებელი, ყოველთვის არსებობს მოულოდნელობის, არაპროგნოზირებადობის, რაღაც „ახლის“ შექმნის ალბათობა (Bauman and Babcock, 1984). მოულოდნელი შეხვედრა თუ შეფუთება, რომელიც ხორციელდება კონკრეტულ სივრცეში და ვითარდება გარკვეულ დროში, თავის თავში ატარებს პერსონალური ტრანსფორმაციის უდიდეს პოტენციალს, რასაც სოციალური ცვლილებებისკენ მივყავართ. იგი სხვადასხვა ფორმით ავლენს თავს – სიტყვით, მუსიკალური სინერგიით, ფიზიკური თანაარსებობით, რიტმული ალტკინებით, დომინანტობით, უთანასწორობითა და რომანტიკული აბდაუბდითაც კი.

მოულოდნელი შეხვედრის არაპროგნოზირებადობა შეიძლება გალრმავდეს, როცა მონაწილეები არ იცნობენ ერთმანეთს და როცა მათ შორის განსხვავება თვალშისაცემია. ინტერკულტურული შეფუთება, განსაკუთრებულად მოულოდნელი, შეიძლება, იმიტომაც იყოს, რომ არც ერთი მონაწილე არ „გრძნობს თავს თავისუფლად მეორე მხარის“ კულტურულ სცენარში, მაშინაც კი, თუკი ყველა მათგანი მოტივირებულია, იპოვონ გზა წარმატებული კომუნიკაციისთვის. მოულოდნელი შეხვედრა, რომელზეც ვსაუბრობ, წარმოადგენს არა ინტერსუბიექტურ, არამედ ინტერკულტურულ მოვლენას, რადგან ისინი არ აღმოცენდებიან „ნეიტრალურ ნიადაგზე“. ქართველი მასწავლებლების კულტურული იდენტობა აშკარად თვალშისაცემია, მაშინ, როცა სტუდენტთა უცხოთმელობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მათი წარმოშობის ქვეყანა. ინტერაქციაში ჩართულ ყველა მონაწილეს ესმის, რომ საქმე ეხება ქართული კულტურის წარდგენას იმ ხალხისთვის, რომლებიც არ ცხოვრობენ საქართველოში. სწორედ ეს არის კულტურული გაცვლის ფუნდამენტი.

სიმღერის ტურიზმი საქართველოში დაახლოებით 20 წლისაა, თუკი ათვლის წერტილად ავიღებთ ტრიო *კავკასიის* და *Village Harmony*-ის სასწავლო ვიზიტებს 1990-იან წლებში. სტუმრები ჩამოდიან მდიდარი ქვეუნიებიდან – აშშ, დიდი ბრიტანეთი, ავსტრალია, საფრანგეთი და გერმანია. მათი უმრავლესობა სამშობლოში ქართულ გუნდებში ან მსოფლიო მუსიკის კოლექტივებში მღერის; ზოგიერთი ტურისტული ჯგუფი წარმოადგენს ერთ გუნდს, ზოგი კი აერთიანებს ადამიანებს, რომლებიც არ იცნობენ ერთმანეთს; სასწავლო ტურების ხანგრძლივობა 7–12 დღეა და, როგორც წესი, იმართება თბილისის გარეთ. ზოგი რამდენიმე გეოგრაფიულ მიმართულებას შეიცავს, ზოგიც მხოლოდ ერთ ადგილას ბანაკდება; მომღერლებს შეუძლათ გაჩერდნენ მასწავლებლის სახლში, რომელიც ხშირად სოფლის უხუცესი სიმღერის ოსტატია. მსგავს ღონისძიებებს, ჩვეულებრივ, ჰყავთ რამდენიმე თარჯიმანი: ქართველები (უცხო ენის უნაკლო ცოდნით – ძირითადად, ინგლისური), ან საქართველოში მცხოვრები უცხოელები. სოფლის მოხუცმა მომღერლებმა, რომლებიც განსაკუთრებულად ფასობენ მათი ტრადიციული სიმღერის გამო, როგორც წესი, არ იციან ინგლისური; ენის მცოდნე ახალგაზრდა მასწავლებლებს უფრო შეეხვედებით. იქიდან გამომდინარე, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს სოფლები ხშირად გაღარიბებულია და თითქმის დაცლილია, ტურიზმი თავის გადარჩენის შესაძლებლობას წარმოადგენს. რომანტიკული ნაციონალიზმის იდეოლოგიის გამო, სოფლის ცხოვრებაში ავთენტიკურობა უპირატესობს (Moore, 2002). სოფლის ცხოვრება, მისთვის დამახასიათებელი რიტუალებით, უძველესი მუსიკით წარმოადგენს თავისებურ კულტურულ კაპიტალს, რაც შეიძლება გაიგივდეს ეკონომიკურ კაპიტალთან (Bourdieu, 2010) და მიეყიდოს სწორად შერჩეულ აუდიტორიას. ზოგიერთები, თუმცა არც ისე ბევრი ადამიანი, არიან „მზად დახარჯონ თანხა სოფლებში იმისათვის, რასაც უწოდებენ „სულიერ სიმდიდრეს“. დასავლეთ ევროპის ქალაქების მაცხოვრებლები, ხშირად, თავს

ბუნებისგან და საზოგადოებისგან გარიყულად გრძნობენ, ამიტომ ენერგიებიან ბანაკებში (რაც თავისებურ ეკო-ტურიზმად მიმანია) და მისდევენ ალტერნატიული ცხოვრების წესს. ანთროპოლოგი ელისაბეტ პოვინელი, ასეთ პერსპექტივას განიხილავს, როგორც სოფლისა და სოფლელების გამოცდილებას, რომელიც „ფასეულია როგორც სულიერ ყოფიერებასთან დაახლოებისა და დედაქალაქის სულისგან განმორების შესაძლებლობა“ (Povinelli, 2001: 268). არ მინდა ზედმეტად მკაცრი ვიყო იმ ტენდენციის მიმართ, როცა ადგილობრივები დიდი სიხარულით გარდაქმნიან საკუთარ კულტურულ ტრადიციას პროდუქტად უცხოტომელებისთვის (Comaroff and Comaroff, 2009). როგორც ვახტანგ ფილფანმა მითხრა, სიმლერის ტურიზმი არის „აუცილებლის სიტუაცია“, რომელიც უზრუნველყოფს მის ოჯახს საჭირო შემოსავლით. სოფლის მომხიბვლელობის გარდა, რითი იზიდავს ქართული მუსიკა? ცხადია, ჰარმონიული ჟღერადობით, რომელიც უცხოელების მიერ იმთავითვე „დისონანსად“ აღიქმება. როგორც ისლამ ფილფანმა უთხრა სიმლერის შემსწავლელ ჯგუფს, რომელსაც 2012 წელს შევუერთდი, „კარგი მუსიკალური სმენის ადამიანებს მოსწონთ ქართული მუსიკა სწორედ მისი ჰარმონიული სირთულის გამო“. ავსტრალიელმა მომღერალმა ლილიანა ჰაჯნკლმა მითხრა: „საბოლოოდ ყველაფერი აკორდებამდე მიდის“. დაუმუშავებელი „სოფლის“ ხმით შესრულება უფრო ბუნებრივია, ვიდრე „განსწავლული“ bel canto ხმით აღებული ტონი (Bithell, 2014). მამაკაცთა გუნდები ხაზს უსვამს მამაკაცთა ვოკალურ ძალას, მაშინ, როცა დასავლურ კულტურაში სიმღერა, ხშირად, მდედრობით სქესთან ასოცირდება.

ქართული პოლიფონია, აგრეთვე, შეიცავს შესრულების სირთულის დაბალანსების შესაძლებლობას: კრიმანჭულის უზადო ტექნიკა, კახური ორნამენტიკა და გურული კონტრაპუნქტი, ერთი მხრივ და მათი საშემსრულებლო სირთულის გადაჭრის უნარი, მეორე მხრივ: ბანის ხმები მოძრაობენ შეზღუდულ დიაპაზონში და ავითარებენ მელოდიურ სეკვენციებს. ეს განსხვავებული უნარების მქონე მომღერლებს საშუალებას აძლევს შეიტანონ თავიანთი წვლილი და შექმნან ის, რასაც ტომას ტურინო უწოდებს თანამონაწილეობრივი მუსიკის საკვანძო მახასიათებელს (Turino, 2008). ქართული ენის ჟღერადობა, რომელიც, თავისთავად, ძალიან რთულია, წარმოადგენს ცალკე ინტერესის საგანს. მათი მიუწვდომლობა უადვილებს მომღერლებს განავითარონ საკუთარი ასოციაციები და მნიშვნელობები, ან დაშორდნენ უკვე განცდილ ნეგატიურ „სიმღერის გამოცდილებას“ (Bithell, 2014). როცა თვალმისაცემი თანხმონები უზომო რაოდენობით იყრიან თავს, უსიტყვო რეფრენები ამსუბუქებენ სიტუაციას და, ამავე დროს, ქმნიან უნივერსალური, არა ლინგვისტური მნიშვნელობის მქონე გარემოს (Ninoshvili, 2009).

ვერ ვიტყვით, რომ სიმღერების ტექსტები მნიშვნელობას მოკლებულია უცხოელებისთვის. ზოგიერთს იზიდავს ქართული ტრადიციული რელიგიური პრაქტიკა, შამანური და წარმართული ელემენტები და საკუთარი სპირიტუალური ინტერესების შესაბამისად, აღფრთოვანებით ენაფებიან რიტუალურ სიმღერებს. მათთვის, ვინც მისდევს მართლმადიდებლობას ან სხვა ქრისტიანულ რელიგიებს, განსაკუთრებით, ფასეულია ქართული საეკლესიო გალობის სპირიტუალური მნიშვნელობა. სიმღერის ტურისტთა უმრავლესობა არ არის ღრმად რელიგიური, მაგრამ ამ კატეგორიაშიც კი ადამიანებს შეუძლიათ მიიღონ ქართული ეკლესიის შიგნით გალობის ან სოფლად რიტუალში მონაწილეობის გამოცდილება. მსგავსი რიტუალები სავსეა წმინდა აურით. როგორც ტერეზა ვირტუმ მითხრა, არის რალაც წმინდა იმ ტაძრების მონახულობაში, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე ასრულებდნენ კონგრეგაციის ფუნქციას – ეს ადგილები ააშენეს არა მხოლოდ იმისათვის, რომ თავყანი ეცათ „ახლისთვის“ და ხაზი გაესვათ „თვითგანვითარებისათვის“, არამედ უფრო იმისათვის, რომ უკვდავეყოთ ერთგულება, მორჩილება და არაამქვეყნიურობა.

სიძველისა და ტრადიციის იდეა უძლიერესი გზავნილია ტურისტებისთვის, ისევე, როგორც ქართველებისთვის (Foutz, 2010). ვიზიტორები კოლონიური წარსულის მქონე ისეთი

ქვეყნებიდან, როგორცაა აშშ, კანადა და ავსტრალია, ავლენენ მშობლიური კულტურის ცოდნის ნაკლებ სიღრმეს. როგორც როჯერ კინგმა მითხრა, „მიზანშეწონილი არ არის მიპატიების გარეშე მიიღო მონაწილეობა ავსტრალიურ ადგილობრივ კულტურაში, მაგრამ ქართულმა მუსიკამ მოგვცა კულტურა, მუსიკალური ფორმა, რომელიც მართლაც გვიყვარს“. ლოიდ ოჰანლონს, რომელიც მღერის როჯერთან ერთად ავსტრალიურ მამაკაცთა გუნდში გორანი, უძნელდება იპოვოს იდენტობა საკუთარ ეთნიკურ მემკვიდრეობასთან ბრიტანულ კოლონიური წარსულიდან და ავსტრალიური ქსენოფობიური ნაციონალიზმიდან გამომდინარე, მაგრამ თვლის, რომ ქართული კულტურა მისი სტუმართმოყვარეობითა და მუსიკალური სიმდიდრით, ღირსია საქვეყნოდ გაითქვას სახელი.

პოლიფონიური სიმღერის თანამონაწილეობრივი ბუნება – რასაც იოსებ ჟორდანიას (2011) „სოციალურ პოლიფონიას“ უწოდებს – არის, ასევე, საკვანძო ელემენტი. ბრიტანელი მომღერალი ჯეფ ბარტონი მიესალმება ტრიოს სხვადასხვა ხმაში „ხეტილის“ შესაძლებლობას – ის, რაც არ არის შესაძლებელი ჩვეულებრივ ოთხხმიან კლასიკურ გუნდში, სადაც მომღერლები მხოლოდ ერთ ხმას სწავლობენ. ბევრი მომღერალი გამოყოფს სუფრას, როგორც მნიშვნელოვან ელემენტს – სიმღერის, ალკოჰოლისა და პოეზიის თანაზიარობით ის ღრმა ემოციურ აკავშირებს ამყარებს, სადაც ადამიანები თბილად ურთიერთობენ ერთმანეთთან და, ზოგჯერ, მონათესავე სულსაც პოულობენ. სუფრა ემოციების საჯაროდ გამოხატვის შესაძლებლობას აძლევს მომღერლებს, მათ შორის, მათ მიმართაც, ვინც ცოცხალი აღარ არის ან გვაკლია; აგრეთვე მადლიერებას გამოხატავს და სიყვარულით მოიხსენიებს იქ მყოფთ. ბევრი ადამიანი ამ ფაქტს ემოციურ განთავისუფლებლად აღიქვამს. როგორც ბრიტანელმა მომღერალმა დი ბატურელიმ მითხრა, „სამყაროში, რომელშიც ვცხოვრობთ, არ არის საკმარისი სივრცე ადამიანური ურთერთობებისთვის“.

„სიმღერებზე მონადირეთა“ უდიდესი უმრავლესობა განსაკუთრებით აღნიშნავს ქართველი მასპინძლების სტუმართმოყვარეობას და მათ შორის ჩამოყალიბებულ მეგობრობას; ბევრი, ასევე, აღნიშნავს იმასაც, რომ მუსიკამ შეცვალა მათი გამოცდილება უკეთესისკენ. სიმღერა საშუალებას აძლევს უცხოელებსა და ადგილობრივებს გაერთიანდნენ ერთი აქტივობის გარშემო და თავი იგრძნონ ღრმად ემოციურად და შინაარსით დატვირთულად, მაშინაც კი, როცა სხვადასხვა ენაზე საუბრობენ. ეს საკმაოდ სწრაფად აყალიბებს მეგობრობას და კულტურათა გადაკვეთის გარემოს ქმნის. სიმღერის სასწავლო ტურების მოდელი, ჩვეულებრივ, შეიცავს მდგრად კონტაქტს სოფელში მცხოვრებ ოჯახთან, ერთი ან მეტი კვირის განმავლობაში და სტუმრებიც მიესალმებიან სიმღერების შესწავლას მათი წარმოშობის ადგილას. ეს კავშირები სიმღერის ტურისტებს აძლევს განცდას, რომ მიიღეს ადგილობრივი ყოფითი ცხოვრების აუთენტური გამოცდილება, ვიდრე ე.წ. „package tourists“-ებმა, რომლებიც ძირითადად სასტუმროებში ან ე.წ. guesthouses-ში თავსდებიან და ნაკლები შეხება აქვთ ადგილობრივებთან. ცხადია, სიმღერის არც თუ ისე დიდი ტურიზმი სავსეა აუთენტური „ობიექტურობით“ და „ეგზისტენციალობით“ (Wang, 1999). ვიზიტორები ხვდებიან სოფლის მაცხოვრებლებს, რომლებიც წველიან ძროხებს და მღერიან საუკუნეების მანძილზე ზეპირსიტყვიერად გადაცემულ სიმღერებს. ეს ინტერკულტურული შეხვედრის ელემენტი – გაოცება და ცხოვრებისა და ფიქრის ალტერნატიულად წარმოჩენა – საგანგებოდ აღნიშნული იყო ჩემი მრავალი თანამოსაუბრის მიერ. ტერესა ვიტუს სიტყვების თანახმად, საინტერესოა „გადახედო ყველა კულტურულ გამოცდილებას სახლში ყოველდღიური მუშაობის შესახებ... კარგია სხვა გამოცდილების ნახვაც“.

ადგილობრივი მასპინძლები აღნიშნავენ სიახლოვის გრძნობას, მეგობრობასა და სიყვარულს. მათგან ზოგიერთი შეიძლება სტუმართმოყვარეობასაც მიენეროს. სიმღერის შემსრულებლები, ასევე, განიცდიან ერთგვარ სულიერ ნათესაობას იმ უცხოელი

ტურისტების მიმართ, რომლებიც აფასებენ ტრადიციულ მუსიკას უფრო მეტად, ვიდრე ადგილობრივები. ისლამ ფილფანმა არაერთხელ მითხრა „ჩვენი ბიჭები რიჰოში ზარმაცები არიან და სწავლა არ უნდათ. მათგან განსხვავებით, უცხოელი სტუდენტები, უფრო სწრაფად სწავლობენ, ვიღაც მაინც სწავლობს ჩვენს სიმღერებს!“.

ზაზა ყურაშვილი, ცაგერის კულტურის ცენტრის ხელმძღვანელი, მოხარული იყო, ესწავლებინა უცხოელი მომღერლებისთვის, რადგან ადგილობრივებს არ ადარდებდათ ლენხუშური სიმღერები და მთავრობას არ უნდოდა ხალხური მუსიკის დაფინანსება. ქართული მასწავლებლები უცხოელთა ინტერესს პატივად აღიქვამენ, იმის ნაცვლად, რომ კულტურულ ასიგნებად მიიღონ – უთხრა ტრისტან სიხარულიძემ სიმღერის შემსწავლელ ჯგუფს; არჩილ მედოლაშვილი მიიჩნევს, რომ ქართული სიმღერა საკმარისად ლამაზია იმისათვის, რომ ერთ ადგილას იყოს ჩაკეტილი. უცხოელი მომღერლები ვრცლად აღწერენ თავიანთ ინტერესს, როგორც მასპინძლებისთვის საზღაურის დაბრუნების ერთ-ერთ შესაძლებლობას. ჯეფ ბარტონი აღნიშნავს, რომ მასწავლებლები იღებენ სტატუსს. თუკი უცხოელები სხვადასხვა ქვეყნიდან მოდიან მათთან სასწავლად, დარღა ფერგუსონი კი ამბობს (ასევე. ინგლისიდან) რომ „უცხოელები, რომლებიც შორს არიან ტრადიციიდან. მოუწოდებენ ადამიანებს შეინარჩუნონ იგი“. ამ ტიპის აზროვნება იყო სოფლის სიმღერის სასწავლო პროგრამის საფუძველი სვანეთში. ლახუშდი გასაჭირში იყო – მისი მოსახლეობა ილეოდა და ახალგაზრდობა არ იყო მოხიბლული ტრადიციულ რელიგიასთან, ხელსაქმესთან და ხელოვნებასთან კავშირით. ადგილობრივი დები ჩამგელიანები თანამშრომლობდნენ მადჯ ბრეისთან და ნანა მჟვანაძესთან. მათ დაგეგმეს 10 დღიანი სიმღერის სოფელი უცხოელებისთვის, რომელიც დასრულდებოდა ტაძარში საზაფხულო ფესტივალით. პროგრამა აგებული იყო ეკო-ტურიზმზე, კონსერვაციაზე, სოციალურ სანარმოებსა და მონვეულ სტუმრებზე, რომლებიც მონაწილეობას მიიღებდნენ მუსიკალურ ცხოვრებაში სოფლის ნამდვილი მოსახლეობის მსგავსად. პირდაპირი დევიზი: „სტუმრები იცხოვრებენ სოფლის ოჯახებში, ისწავლიან რიტუალურ სიმღერებს და ქალები აკვნის სიმღერებს. ტურისტები გახდებიან ამ უძველესი ცერემონიის სრულყოფილი მონაწილეები“ – მოკლედ, ისინი მონაწილეობას მიიღებენ „პირველად ფოლკლორში“ და არა დამკვირვებლების სახით „მეორად ფოლკლორში“ (Garaqanidze, 2007). სტუმრის მიერ გადახდილი თანხა მოხმარდებოდა სოფელში ცხოვრებისთვის შესატყვისი პირობების გაუმჯობესებას. მეტიც, უცხოელთა ინტერესი ადგილობრივი კულტურის მიმართ, სავარაუდოდ, გადამდები აღმოჩნდებოდა ახალგაზრდობისთვის და გაუღვივებდა საკუთარი მემკვიდრეობის ფასეულობის შეგრძნებას. პროგრამა ყოველ ზაფხულს იმართება 2011 წლიდან და სხვა ტურისტებმაც დაიწყეს ლახუშდში ჩასვლა, ორგანიზატორებიც ცდილობენ შეადგინონ ჯგუფები 2-3 კაცისგან, რადგან არ სურთ სოფელი ტურიზმზე გახდეს დამოკიდებული. ამ წარმატების მიუხედავად, ფოლკლორისტი მადონა ჩამგელიანი იმედგაცრუებულია. ის ფიქრობს, რომ მისი თანასოფლელები უფრო ფულზე ორიენტირებული გახდნენ და სტუმართმასპინძლობის ძველი კოდი დაიკარგა.

მუსიკის შენარჩუნებისა და მისი დაცვის თანამედროვე მიდგომა ეთნომუსიკოლოგიაში მუსიკალურ პრაქტიკას განიხილავს, როგორც ეკოსისტემას, რომელიც შეიცავს ერთმანეთთან ორგანულად დაკავშირებული ბევრ ხმას და ანსხვავებს მას იმ რეპერტუარისგან, რომელიც შეიძლება დამოუკიდებლად შეინახონ კოლექტიურმა პრაქტიკოსებმა (Grant, 2014; Schippers, 2015; Titon, 2009). ამ თვალსაზრისით, ლახუშდის პროექტი სამაგალითოა: მისი ბენეფიციარია საზოგადოება მთლიანად, აძლიერებს მოსახლეობას, რომელიც აკეთებს რელიგიურ ფესტივალს და ინარჩუნებს მუსიკის სხვა ტრადიციულ კონტექსტს. მთავარი რისკი მაინც იმაში მდგომარეობს, რომ ადგილობრივებმა აღიქვან უცხოელებისთვის სიმღერის სწავლება, არა როგორც მუსიკალური პრაქტიკის ყველაზე შემოსავლიანი ასპექტი, არამედ ფესტივალის მხარდაჭერის მთავარი მიზანი.

კვლავ ტერესა ვირტუს მივმართავ „ამ სიმღერებისა და კულტურის გადარჩენის, და, ამავე დროს, მათი განადგურების ერთ-ერთი გზა არის, მიმზიდველი გახადო ის ტურისტებისთვის“, ერთ-ერთი პარადოქსი მცირემასშტაბიანი ტურიზმისა სწორედ ის არის, რომ იგი თავადვე ანგრევს საკუთარი არსებობის მიზეზს. განსხვავების ძიების პროცესში, მოგზაურები ილტვიან იმ ადგილებისკენ, სადაც სხვა ტურისტებს ფეხი არ დაუდგამთ და ამით გზას უკაფავენ თავის მსგავს ვიზიტორებს მომავალში. როცა სტუმრობ საქართველოს, მთავარი ხიზლი მის იმ ნაწილებშია, რომელიც განსხვავდება თანამედროვე გლობალიზებული მეტროპოლისების ჰომოგენური ტურისტული ცენტრებისგან, რაც ადასტურებს იმას, რომ განვითარებას – მონეტის მსგავსად – ორი მხარე აქვს. თუმცა, უსამართლო იქნებოდა სოფლის მაცხოვრებლებისთვის თანამედროვე კომფორტის უგულვებლყოფის მოთხოვნა.

როგორც ბრიტანელი სიმღერის ტურისტი ტამსინ ვეიტსი ამბობს, საპირფარეოებს და ტელევიზიას შეუძლია „ჩამოგაცილოს ცხოვრების ტრადიციულ გზას, მაგრამ მათ, ასევე, შეუძლიათ გაუადვილონ ადამიანებს ცხოვრება – ჩვენ ვერ ვიტყვით „ჩვენ გვინდა დარჩე ისთივე, როგორიც ხარ“! ზოგიერთი უცხოელი აგრეთვე თანხმდება ერთგვარ დისკომფორტს, რაც გამოწვეულია მამაკაცთა დომინირებით სოფლის ცხოვრებაში ან ლამაზი რიტუალებით, რომლებიც ნიღბავენ ცხოველების ტანჯვას რელიგიური მსხვერპლშენიშვნის დროს. მათთვის არც ისე ცუდი იქნებოდა, ტრადიციის ზოგიერთი ასპექტი თუ წარსულს ჩაბარდებოდა.

დასკვნის სახით:

ინტერკულტურული შეხვედრები ხელს უწყობენ სიმღერის ტურიზმს. მასში სრულიად განსხვავებული წარსულის მქონე ადამიანები ერთიანდებიან. ეს პირადი გამოცდილება ღრმად გააზრებულია და ქმნის კულტურათა საერთაშორისო კავშირებს. თავის საუკეთესო გამოვლინებაში, ისინი ხელს უწყობენ განსხვავებული გამოცდილებისა და იდენტობის მიმართ თანაგრძნობის გაღვივებას, მაგრამ ამან, ასევე, შეიძლება გამოიწვიოს გაუგებრობა და უთანხმოება. სიმღერის ტურიზმს დიდი როლის შესრულება შეუძლია მუსიკალური ეკოსისტემის გაძლიერებაში, მაგრამ ეს არ არის პრობლემის სრულიად სარწმუნო და საიმედო გადაწყვეტა, რომელიც გადაარჩენდა გადაშენების პირას მისულ პრაქტიკას და რეპერტუარს; მას, ასევე, შეიძლება ჰქონდეს სერიოზული ნეგატიური გავლენაც. ამ სირთულეების აღმოჩენის გზაზე, მე არ ვცდილობ მათ იგნორირებას, პირიქით, მსურს უკეთ შევიცნო ის გამოცდილება რომელიც ასე ბევრს ნიშნავდა მრავალი ადამიანისთვის.

მადლიერება: ეს მოხსენება ეყრდნობა მრავალი ადამიანის გამოცდილებასა და მოსაზრებას. მინდა განსაკუთრებული მადლობა გადავუხადო: ემილი ადამს, კატრინა ბალეს, ქეროლან ბითელს, მაჯ ბრეის, ჯეფ ბარტონს, დი ბატერლის, მადონა ჩამგელიანს, ლინდა დეის, დარლა ფერგუსონს, ნიკოლეტა ფრიდმანს, ალან გასერს, ფრანკ ჰაინკლს, ლილიანა ჰაინკლს, ულრიკე ჰეიდენს, მაია კაჭკაჭიშვილს, მარინა კაგანოვას, როჯერ კინგს, კარლ ლინიქს, არჩილ მედოლაშვილს, გლოიდ ო'ჰანლონს, ისლამ ფილფანს, ვახტანგ ფილფანს, ჯეფ რობინსონს, ტრისტან სიხარულიძეს, ზაზა ყურაშვილს, ტერეზა ვირტუეს, თამსინ ვატეს, ბეკა ვიტლას.

MATTHEW KNIGHT
(CANADA)

SONG TOURISM AND CULTURAL ENTREPRENEURSHIP: GEORGIAN POLYPHONY AS INTERCULTURAL ENCOUNTER

While musical and cultural displays have been a component of touristic travel for many decades, participatory music tourism on a significant scale is newer. I refer to travel that is primarily organized around the specific purpose of visiting a foreign country to learn its music, taking direct part in contextually appropriate ways, and returning home with new repertoire. This activity matches quite closely the general public impression of what ethnomusicologists do: we supposedly run around with audio recorders, find the oldest people in the village to capture their songs, and then go on to great fame and fortune by publicizing our findings back home. I speak as both an ethnomusicologist and a “song tourist,” having participated in at least eight song study trips in Georgia since 2012.

While the ethnomusicologist is motivated by the selfless desire to contribute to the sum of human knowledge and the pressure of winning scholarly renown, “song hunters” are motivated primarily by what Mirjana Lausevic refers to as a deep and abiding “fascination” (Lausevic, 2007). In many cases, they lack any heritage connection to the musical tradition. Their affinity is often sparked by a random encounter with musical sounds that are unlike anything they’ve heard before—hearing a new musical style on the radio, or being invited along to choir rehearsal by a friend. Madge Bray from Scotland first heard Georgian music when she accidentally attended a workshop she thought was on “Gregorian” music. As she told me, “As soon as they opened their mouths I knew this was what I wanted to do.” This exposure might be experienced like an epiphany or conversion, leading to a desire to make the music personally, and having far-reaching effects on how these individuals spend their time and money. Some of my Australian friends have told me that they spend three or four evenings a week at choir rehearsals, many of them specializing in some kind of “world music.” The most dedicated and adventurous may develop a wish to travel directly to the source of the music and experience it in its home context on a short-term basis. It is this phenomenon, and the human interactions it leads to, that is of particular interest to me.

Our knowledge and understanding of the world is always mediated socially, and even highly personal formative or existential experiences are usually processed in the company of others or through social scripts and schemas. For this reason, I am very interested in the concept of the encounter, taking intersubjective relationships as the fundamental unit of analysis. Political, economic, religious, and social ideologies are never solely or even primarily engaged with as abstractions—rather, they are encountered through interactions with other human beings. Individuals learn how to be “traditional” or “socialist” or “entrepreneurial” or “collectivist” by observing, emulating, recontextualizing, misinterpreting, translating, rejecting, and otherwise drawing influence from the actions, behaviours, practices, and discourses of other people.

Anthropologist Michael Jackson reminds us that intersubjectivity includes the possibility of conflict as much as empathy or harmony (2012:5). The term “encounter,” as I use it here, assumes rupture and surprise (Wilson 2017:606). Where human interactions are involved, no outcome is ever fully assured—there is always the potential for something unexpected and unpredictable to

happen, something “emergent” (Bauman and Babcock 1984). Encounters, acted out in space and time, bear much potential for personal transformations, which lead to social change in the aggregate. Taking the form of speech acts, musical synergy, bodily copresence, rhythmic entrainment, displays of dominance and inequality, romantic entanglements, and a host of other shapes, they are thus sites for the performative expression of agency.

The unpredictability of the encounter can be magnified when the parties are unknown to each other, and when the parameters of difference between them are especially stark. Intercultural encounters, therefore, can be especially unpredictable, since neither party is fluent in the cultural scripts the other expects them to follow, even if they are motivated to find a way to communicate successfully. The encounters I discuss here are not simply intersubjective but intercultural because they do not occur on “neutral ground.” The cultural identity of the Georgian teachers is clearly foregrounded, while the fact that the students are “outsiders” is more important than their specific country of origin. All parties involved in the interaction understand that it will involve a presentation of Georgian culture to people who do not live in Georgia. This is the transactional basis for the exchange.

Song tourism has been going on in Georgia for about twenty years, if we take the study trips of Trio Kavkasia and Village Harmony in the 1990s as a starting point. Guests tend to come from wealthy countries like the USA, UK, Australia, France, and Germany. Most of the visitors sing regularly in a Georgian choir or world music choir back home, and some of the tour groups comprise a single choir, while others are made up of participants who don’t know each other ahead of time. The study tours last about 7-12 days, and are typically held outside of Tbilisi. Some visit multiple destinations, while others remain in a single space, and singers may stay in the home of a teacher, who is often an elderly village songmaster. Such events usually have a few translators or mediators around, whether Georgians with excellent foreign-language skills (usually English), or foreigners who have lived in Georgia. The elderly village singers who are most prized for their traditional knowledge rarely know any English, though younger teachers may.

Since rural areas in Eastern Europe are often impoverished and depopulating, touristic interest appears as a potential source of salvation. According to ideologies of romantic nationalism, authenticity is invested in village life (Moore 2002). A life history in the village, along with participation in village customs, rituals, and music from the time of birth, is a source of cultural capital that can be traded for economic capital (Bourdieu, 2010), provided the right audience can be reached. Some people, though not a large number, are willing to pay for the social and cultural capital possessed by rural villagers, or what is sometimes described as their “spiritual riches.” City-dwellers from Western countries often feel alienated from nature and community, and singing camps – which I consider a type of eco-tourism – provide exposure to an alternative way of life that many deeply long for. To anthropologist Elizabeth Povinelli, this kind of perspective considers villagers and village experiences “valuable insofar as they afford passageway to an enchanted spiritual Being and away from the conditions of the Spirit of capital” (2001:268). I don’t mean to be overly critical of this tendency here – many locals are happy to commodify their own cultural traditions for outsiders (Comaroff and Comaroff, 2009). As Vakhtang Pilpani has told me and many of the guests who visit him, song tourism is a “very necessary situation” that provides his family with its main source of income.

Besides the lure of the village, what is the specific attraction of Georgian music? A major draw is clearly the harmonic sonorities, initially perceived as “dissonant” by outsiders. As Islam Pilpani informed a song study group I joined in 2012, “People with good musical ears like Georgian music because of the harmonic challenge.” Lillian Hajncl, an Australian singer, told me, “It all comes

down to those chords, you know. Ultimately.” The timbral qualities of the voice are also a potential draw—singing in an untutored “peasant” voice seems more natural than an affected *bel canto* tone, and is more accessible to average voices (Bithell 2014). And men in particular are often drawn to the immense vocal power displayed by Georgian male choirs, given that singing is often associated with femininity in Western contexts.

Georgian polyphony also features a balance between challenge: the advanced techniques of *k’rimanch’uli*, Kakhétian ornamentation, and Gurian counterpoint – and accessibility: bass parts moving by step in a limited range, and melodic sequences. This gives singers of differing skill levels opportunity to contribute simultaneously – something Thomas Turino (2008) defines as a key characteristic of participatory musics. The sounds of the Georgian language itself, despite being infamously challenging, are also a point of interest. Their very impenetrability makes it easier for singers to develop their own meanings and associations, or to dissociate from previous negative singing experiences (Bithell, 2014). When the ejective consonants get too much, wordless vocable refrains provide relief, and also create a sense of universal, nonlinguistic meaning (Ninoshvili, 2009).

This is not to say that the texts of the songs are meaningless for foreign singers. Some individuals are attracted to shamanistic or pagan elements in Georgian traditional religious practices, and report a fascination with healing and ritual songs due to their own spiritual interests. Those who are Orthodox or otherwise Christian find spiritual meaning in Georgian liturgical chant. Many song tourists are not deeply religious, but even people in this category may find the experience of singing Georgian chant inside a church or participating in village rituals to be emotionally powerful and deeply moving. Such experiences are imbued with the aura of the sacred. As Therese Virtue told me, there’s something holy about visiting places of worship that have served congregations for many centuries—these places were built to commemorate something abiding and transcendent, rather than simply worshipping “the new” and “development for its own sake.”

The idea of ancientness and tradition is a powerful trope for song tourists, just as it is for Georgians (Foutz, 2010). Visitors from colonial settler countries like the USA, Canada and Australia express a lack of cultural depth back home. As Roger King told me, “It wouldn’t be appropriate for us to engage in Australian indigenous culture without being invited, but Georgian music has given us a culture, a musical form that we really love.” Lloyd O’Hanlon, who sings with Roger in Australian men’s choir Gorani, finds it hard to identify with his ethnic heritage due to the dark British colonial legacy and the xenophobia of Australian nationalism, but believes that Georgian culture, with its hospitality and musical riches, is worth celebrating. And Emily Adam, a Canadian singer, told a group of Svan men “[It’s been an honour]... to see something alive in these mountains that has been alive for a very long time, that I can take this home with me.”

The participatory nature of polyphonic singing – what Joseph Jordania (2011) calls “social polyphony” – is also a key element. British singer Geoff Burton appreciates being able to jump in on different parts of a trio depending on who is present – something which isn’t possible in formal SATB classical choirs, where singers are expected to learn only one part. And many singers point to the *supra* as a key experience – an event that connects emotionally very deeply through the sharing of song, alcohol, and poetry, where people develop personal bonds out of warmth and camaraderie. The *supra* gives permission for singers to express their emotions publicly, including grief over deceased or absent loved ones, and gratitude and love toward those present. Emotionally reserved individuals often find this quite freeing. As British singer Dee Butterly told me, “The world we live in doesn’t often make space for human connection.”

Numerous song hunters comment on the generosity shown by their Georgian hosts, and the friendship that develops between them, but many also recognize that music changes their travel experience for the better. Song allows foreigners and locals to join together in a single activity that can feel deeply emotional and meaningful, even without a common language. This builds cross-cultural bonds and friendships quite quickly. The model of song study tours usually involves sustained contact with village families for a week or more, and guests also appreciate learning songs in their actual place of origin and seeing places referenced in the songs firsthand. These connections give song tourists a sense of having experienced local living in a more authentic way than is possible for “package tourists,” who mainly deal with hotel staff and tour guides, or even backpackers who might stay in guesthouses but lack commonalities with locals. Indeed, small-scale song tourism fuses “objective” and “existential” forms of authenticity (Wang, 1999). The visitors really do encounter genuine villagers who milk their own cows and sing songs passed down orally through the centuries, but they do so in the context of an extraordinary experience clearly bounded off from everyday life and suffused with emotion and affection. This element of the intercultural encounter—surprise and exposure to alternate ways of living and thinking—is explicitly acknowledged by many of my interlocutors. In the words of Therese Virtue, again, it’s interesting to be “obliged to let go of all the cultural assumptions about how you work day to day at home... it’s good to see another way.”

The local hosts reciprocate feelings of closeness, and make frequent references to friendship and love. While some of this can be attributed to codes of hospitality, the songmasters also feel a sense of affinity with foreign tourists who often seem to value traditional music more than the locals do. Islam Pilpani told me numerous times, “Our guys in Riho are lazy and they don’t want to study. Foreign students learn much more quickly than them. At least somebody is learning our songs!” Zaza Qurashvili, who directs the cultural centre in Tsageri, was glad to teach foreign singers because the locals don’t care about Lechkhumian songs and the government doesn’t want to pay to support folk music. Georgian teachers are often honoured by foreign interest rather than viewing it as a kind of cultural appropriation. Tristan Sikharulidze told a group to teach the songs we learned from him when we returned home, while Archil Medolashvili believes that Georgian music is too beautiful to be locked in one spot.

On a related point, foreign singers often describe the validation their interest provides as one of the main ways they can contribute or “give back” to their hosts. Geoff Burton notes that teachers gain status if people come all the way from foreign countries to study with them, while Darla Ferguson (also from England) sees how “outsiders being in awe of a tradition would encourage people to keep doing it.” This kind of thinking was behind the establishment of a village-based song study program in Svaneti. Lakhushdi was in trouble – its population was dwindling, and youth didn’t seem interested in carrying on the rich customs connected to traditional religion, handicrafts, and arts. The local Chamgeliani sisters, collaborating with Madge Bray and Nana Mzhavanadze, devised a strategy whereby they would invite a group of foreigners to join them in “The Singing Village” for ten days, culminating in the joint celebration of a summer festival at a mountaintop chapel. The program description explicitly mentioned conservation, eco-tourism, and social enterprise, and invited guests to participate in the musical life of the community like true villagers. A direct quote: “Guests would live with village families, learn ritual songs, and women’s cradle songs. Instead of assuming the role of interested tourist onlookers, they would become full participants in an ancient village celebration ceremony” – in short, they would be participating in “primary folklore” directly, not just observing “secondary folklore” (Garaqanidze 2007). Guest payments would go to make the village a more attractive place to reside. Further, the foreigners’ presence and interest in local

culture would hopefully convince youth of the value of their own heritage.

The program has run every summer since 2011, and other tourists have begun visiting Lakhushdi as well, although the organizers try to limit group visits to 2 or 3 a year, not wanting the village to become dependent on tourism. Despite this success, folklorist Madona Chamgeliani is now disappointed. She feels that her fellow villagers have become far more money-minded and capitalist in outlook in less than a decade, and that old customs of hospitality are being lost.

Current approaches to music sustainability and preservation in ethnomusicology consider musical practices as an ecosystem with many organically connected parts that all need to be maintained, rather than as a set repertoire that can be abstracted and preserved independently of a group of practitioners (Grant 2014; Schippers 2015; Titon 2009). From this standpoint, the Lakhushdi project seems exemplary: it aims to benefit the community as a whole, and strengthen the population base that performs religious festivals and keeps other traditional contexts for music vibrant. The main risk would be if villagers began to view teaching foreign students as not merely the most profitable aspect of musical practice, but as the primary reason to keep it alive. In general, song tourists are very aware of this risk. To quote Therese Virtue again, "One of the ways of saving these songs and this culture is to make it a draw for tourists, and it's also one of the ways of destroying it." One of the paradoxes of small-scale tourism is that it destroys the very reason for its existence. In seeking out difference, certain travellers are attracted to locations precisely because no foreigners have been there, but by visiting they pave the way for others like them. When part of the draw of visiting Georgia is its "ragged edges," its undeniable distinctiveness compared to homogenized "tourist traps" or globalized metropolises, development is a double-edged sword. However, it would be extremely unfair to demand that rural villagers ignore the comforts of modernity. As Tamsin Wates, a British song tourist, put it, toilets and televisions may "take away from a traditional way of living but they also make people's lives easier – we can't just say 'we want you stay as you were!'" Some foreigners also admit their discomfort with the apparent male domination of village life or the beautiful rituals that mask the suffering of animals in religious sacrifices. To them, it might not be so bad if certain aspects of tradition were left behind.

In conclusion, the intercultural encounters facilitated by song tourism bring together people with wildly different backgrounds. These personal experiences are deeply meaningful and build direct cross-cultural, international connections. At their best, they foster empathy for those with different life experiences and identities, but they may also lead to misunderstanding and disagreement. Song tourism may play a role in strengthening musical ecosystems, but it is not a foolproof solution that will save endangered practices and repertoires, and might have significant negative effects as well. In unpacking some of the complexities behind these encounters, I seek not to invalidate them, but to better understand a kind of experience that has meant so much to so many.

Acknowledgements: This paper draws on numerous conversations and experiences, but a special thanks to the following individuals: Emily Adam, Caitriona Bale, Caroline Bithell, Madge Bray, Geoff Burton, Dee Butterly, Madona Chamgeliani, Linda Day, Darla Ferguson, Nicoletta Freedman, Alan Gasser, Frank Hajncs, Lilliana Hajncs, Ulrike Hayden, Maia Kachkachishvili, Marina Kaganova, Roger King, Carl Linich, Archil Medolashvili, Lloyd O'Hanlon, Islam Pilpani, Vakhtang Pilpani, Geoff Robinson, Tristan Sikharulidze, Zaza Qurashvili, Therese Virtue, Tamsin Wates, Becca Whitla

References

- Bauman, Richard and Babcock, Barbara A. (1984). *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, III: Waveland Press.
- Bithell, Caroline. (2014). *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre. (2010). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice. London: Routledge.
- Comaroff, John L. and Jean Comaroff. (2009). *Ethnicity, Inc.* Chicago: University of Chicago Press.
- Foutz, Jeremy. (2010). "Ancientness and Traditionality: Cultural Intersections of Vocal Music and History in the Republic of Georgia." Master's thesis, College Park, MD: University of Maryland.
- Garaqanidze, Edisher. (2007). *Kartuli Xalxuri Simgheris Shemsrulebloba (Performance of Georgian Folk Song - in Georgian with English Summary)*. Edited and translated by Jordania, Joseph. Tbilisi.
- Grant, Catherine. (2014). *Music Endangerment: How Language Maintenance Can Help*. New York: Oxford University Press.
- Jackson, Michael. (2012). *Lifeworlds: Essays in Existential Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jordania, Joseph. (2011). *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi: Logos.
- Lausevic, Mirjana. (2007). *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, Allan. (2002). "Authenticity as Authentication." In: *Popular Music*, 21:2. Pp. 209–223.
- Ninoshvili, Lauren. (2009). "The Poetics of Pop Polyphony: Translating Georgian Song for the World." In: *Popular Music and Society*, 32:3. Pp. 407–424. doi:10.1080/03007760902985858.
- Povinelli, Elizabeth. (2001). "Consuming Geist: Popontology and the Spirit of Capital in Indigenous Australia." In: *Millennial Capitalism and the Culture of Neoliberalism*. Pp. 241–270. Editors: Comaroff, John L. and Comaroff, Jean. Durham, NC: Duke University Press.
- Schippers, Huib. (2015). "Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding 'Ecosystems of Music' as a Tool for Sustainability." In: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Pp. 134–156. Editors: Pettan, Svanibor and Titon, Jeff Todd. Oxford, New York: Oxford University Press.

- Titon, Jeff Todd. (2009). "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint." In: *The World of Music*, 51:1. Pp. 119–137.
- Turino, Thomas. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Wang, Ning. (1999). "Rethinking Authenticity in Tourism Experience." In: *Annals of Tourism Research*, 26:2. Pp. 349–370.
- Wilson, Helen F. (2017). "On the Paradox of 'Organised' Encounter." In: *Journal of Intercultural Studies* 38:6. Pp. 606–620. doi:10.1080/07256868.2017.1386631.

ქართული ტრადიციული მუსიკა ზრანში და ინგლისელი ავტორების ნაშრომებში

წინათქმა

ევროპისა და აზიის გზაჯვარედინზე მდებარე პატარა ქვეყანა – საქართველო უძველესი დროიდან იქცეოდა უცხოელი პოლიტიკოსების, მოგზაურების, ვაჭრების, მეცნიერებისა თუ მისიონერების ყურადღებას. კონკრეტული ინტერესების გარდა, ისინი ქართველთა ყოფაზე, წეს-ჩვეულებებზე, სარწმუნოებაზე, რიტუალებზე, ხალხურ მედიცინაზე, გართობა-თამაშობებსა და მუსიკაზეც წერდნენ. ქართველი მკვლევრები ამ ჩანაწერებს ისტორიული წყაროს მნიშვნელობას ანიჭებენ და სხვადასხვა პრობლემაზე მსჯელობისას ხშირად მიმართავენ. თუმცა, ამ ცნობებს გარკვეული სიფრთხილითაც ეკიდებიან და აღნიშნავენ, რომ ზოგჯერ სტუმრების, ანუ სრულიად სხვა კულტურის წარმომადგენლების მიდგომა სუბიექტური და არასწორია.

XIII ს-ის II ნახევრიდან, საქართველოში შექმნილი ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების დამძიმების შემდეგ, ეროვნული ტრადიციების შესახებ ინფორმაცია საგრძნობლად იკლებს და შუა საუკუნეების ევროპელი ავტორების ნაშრომებს, დღიურებსა თუ ჩანახატებს განსაკუთრებული ღირებულება ენიჭება.

ირკვევა, რომ კავკასია და საქართველო ევროპელთა ჩანაწერებში XIII ს-დან გვხვდება. მიხეილ პოლივექტოვის¹ მიერ თბილისში გამოცემულ ცნობარში (Полиевктов, 1935) XIII-XVIII სს-ში ჩამოსულ ავტორთა რიცხვი (რუსების ჩათვლით) 135-მდეა.² უნდა ითქვას, რომ უცხოურ წყაროთა მხოლოდ ნაწილია შესწავლილი. ბევრი ნაშრომი არცაა თარგმნილი, ან ხელმიუწვდომელია (ევროპის ან რუსეთის არქივებში ინახება). მართალია 1960-1980-იან წწ-ში გამოიცა საქართველოს ისტორიის უცხოური წყაროების სერია, მაგრამ დამოუკიდებლობის მეორედ გამოცხადების (1991), პოსტსაბჭოური კრიზისის შემდეგ და ევროპასთან ინტეგრაციის თანამედროვე ეტაპზე ინტერესი კვლავ გაიზარდა.

ცხადია, უცხოურ წყაროებს მუსიკოლოგებიც იყენებენ – ქართველთა წინაპარი ტომების რიტუალურ მუსიკასთან დაკავშირებული უძველესი (სარგონისა და ქსენოფონტეს) ცნობებით დაწყებული, XIX-XX სს. მოგზაურების, მეცნიერებისა და ცნობილი ადამიანების გამონათქვამების ჩათვლით. მაგრამ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში ძირითადად, ერთიდაიმავე – მრავალხმიან სასიმღერო ტრადიციებთან დაკავშირებულ – ციტატებს ვხდებით. ქართული მუსიკალური კულტურის ამ ფენომენზე ყურადღების გამახვილებამ ხშირ შემთხვევაში დაჩრდილა ბევრი სხვა საკითხი.

მოხსენების მიზანი, ერთი მხრივ, კარგად ნაცნობი წყაროების გადახედვა, ახლებური კუთხით დანახვა და, მეორე მხრივ, მუსიკოლოგებისათვის აქამდე უცნობი ნაშრომების წარმოჩენაა. ვემყარები ისტორიულ-შედარებითი ანალიზის მეთოდს. ვფიქრობ, აღწერილი ფაქტებისა და მოვლენების იმავე პერიოდის სხვა ავტორებთან დადასტურება, დღევანდელობასთან დაკავშირება მათ უტყუარობას, ზოგიერთი მუსიკალური ტრადიცი-

¹ მ. პოლივექტოვი (1872–1942) – ისტორიკოსი, კავკასიოლოგი. პეტერბურგის უნივერსიტეტის პროფესორი 1920 წლიდან ცხოვრობდა და მუშაობდა თბილისში.

² XVIII ს-დან სამხრეთ კავკასიის რეგიონის მრავალმხრივ კვლევას რუსებიც იწყებენ. ამასთან, ზოგიერთი ევროპელი მეცნიერი რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის დავალებით ჩამოდის.

ის მდგრადობასა და ზოგის გაქრობას ადასტურებს.

ერნსტ ემსჰაიმერისა და სიუზან ციგლერის ნაშრომებით³ შევიტყვეთ გერმანელ მოგზაურთა ჩანაწერების შესახებ. ფრანგი და ინგლისელი ავტორების ნაშრომები კი საგანგებო კვლევის საგანი აქამდე არ ყოფილა.

დღევანდელ მოხსენებაში მხოლოდ რამდენიმე ავტორით შემოვიფარგლები: ფრანგულენოვანი ავტორებიდან წარმოგიდგენთ ჟან ბატისტ შარდენს, ჟიულ მურიეს, კარლა სერენას, ინგლისელებიდან – ოლივერ და მარჯორი უორდროპებს.

* * *

ფრანგი იუველიერი, ძვირფასი ქვებით მოვაჭრე და მოგზაური **ჟან ბატისტ შარდენი** (1643–1713) საქართველოში 1672-1673 წწ-ში ყოფილა. თხზულებაში „მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში“ ის ვრცლად აღწერს სამეგრელოსა და აღმოსავლეთ საქართველოში ნანახ ფაქტებსა და მოვლენებს. ქართველი ეთნომუსიკოლოგები კარგად იცნობენ მისი თხზულების იმ ნაწილს, სადაც შრომის პროცესში ერთმანეთის გასამხნეველად, წასახალისებლად, გასართობად თუ შრომის შესამსუბუქებლად „მღერიან და გაჰკივიან“ (მგალობლიშვილი, 1975: 111). საუბარია ყანურ/ნადურ სიმღერებზე; ან საახალწლოდ, რიტუალური ხით (ჩიჩილაკით) კარდაკარ ჩამოვლისა და კირიელეისონით მილოცვის წესებს (იქვე, 187-188).⁴ ამ ნიმუშების ვარიანტები გასულ საუკუნეში ყოფამიც ჟღერდა და დღეს ლოტბარების ან ფოლკლორული ანსამბლების მიერ აღდგენილი სახით სცენაზეც სრულდება.

საინტერესოა შარდენის მსჯელობა მორწმუნეთა მოსახმობად გამოყენებულ იდიოფონებზე (ზარი, ზანზალაკები, წმინდა ძელი) და აეროფონზე (ოყე). ნაშრომის VIII თავის სახელწოდება ასეთია: „ზანზალაკებად წოდებული ზარების შესახებ, ორად წოდებული წმინდა ძელის შესახებ, რომელსაც ზარის ნაცვლად იყენებენ და ოყედ წოდებული საყვირის შესახებ“ (იქვე, გვ. :150-152).

შემოსაკრავი/საცემელი წმინდა ძელი და ხისგან დამზადებული საყვირი ოყე ქართული ყოფიდან კარგა ხანია გამქრალია. მათ შესახებ ინფორმაცია საკრავიერ მუსიკასთან დაკავშირებულ ნაშრომებშიც კი – მეტად მწირი; შარდენის მასალა ერთგვარად ავსებს ამ დანაკლისს და ძველი საქართველოს საღვთისმსახურო გარემოზე, მის მუსიკალურ-აკუსტიკურ სივრცეზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის. რამდენადმე ვრცლად მოვიტან მასალას მისი ჩანაწერებიდან.

შარდენის თქმით, წმინდა ძელი თხელია, განით ერთი მტკაველი და სიგრძით – დაახლოებით ხუთი. სამეგრელოში მას იყენებენ მორწმუნეთა მოსახმობად, როდესაც ზარები არა აქვთ. მაგრამ იმ ეკლესიებშიც კი, სადაც ზარიც არის, პირველად მაინც ამ წმინდა ძელს შემოჰკრავენ ხოლმე და შემდეგ რეკავენ ზარს. მისი ხმის გაგონებაზე ყველა პირჯვარს ისახავს, ღმერთს ადიდებს და პატიებას სათხოვს. ავტორი წმინდა ძელზე შემოკვრის წესს უძველეს მართლმადიდებლურ ტრადიციებს უკავშირებს და საგანგებოდ გამოკითხული ბერების პასუხებსაც გვთავაზობს. ჩემი მხრიდან დავძენ, რომ თანამედროვე საქართველოში ძელზე შემოკვრის ტრადიცია, როგორც პირველქრისტიანულთან კავშირის სიმბოლო, აღადგინეს ე.წ. ბიზანტიური გალობის ჯგუფის წარმომადგენლებმა⁵.

ეგრეთ წოდებულ საყვირს მხოლოდ მაშინ აყვირებენ, როცა ხალხს ლიტანიაზე,

³ დაბეჭდილია ჟურნალში „საბჭოთა ხელოვნება“ 1989, №1, გვ.: 121–131.

⁴ ზუსტად ემთხვევა იმავე პერიოდის საქართველოში მყოფი იტალიელი მისიონერების არქანჯელო ლამბერტისა და ჯუზეპე მარია ძამპის აღწერებს.

⁵ ამ ცნობის მოწოდებისათვის მადლობას ვუხდით ნინო რაზმაძეს.

თავყრილობებსა და სამრევლო საქმეებზე მოუხმობენ. ზოგჯერ ძალიან ძლიერად აახ-
მიანებენ ხოლმე საყვირს, რათა, როგორც ისინი ამბობენ, მისმა ხმამ ქურდი შეაშინოს,
თითქოს იგი უფლის ხმა იყოს, რომელიც მათში სინდისის ქეჯნას და სამსჯავროს შიშს
გამოიწვევს.⁶ დღეს სამეგრელოში „ოჯე“ აღარავის ახსოვს, მაგრამ ეს სიტყვა გრძელის,
ახმაზი ადამიანის სინონიმად იხმარება (კალანდაძე-მახარაძე, 2015: 53).

შარდენი ადასტურებს მემბრანოფონის, კერძოდ, პატარა დოლის პრაქტიკული ფუნ-
ქციით გამოყენებას ფრინველებზე ნადირობისას (მგალობლიშვილი, 1975: 114);⁷ წერს
სააღდგომო საგალობლებზე – „აღდგომასა შენსა“-ს ტექსტს სრულად გვთავაზობს (იქვე:
192). მის ნაშრომში ევროპული მუსიკა, უცხო საკრავები საქართველოს მუსიკალური
ცხოვრების ნაწილად უკვე XVII საუკუნეში ჩანს.⁸ ავტორი მოგვითხრობს მულტიეთნიკურ
თბილისში მცხოვრები კაპუცინების⁹ ღვთისმსახურებაზე, სადაც „თავდაპირველად ბევ-
რი ხალხი დადიოდა. მათ იზიდავდა წირვის ორიგინალობა, 4-5 ხმიანი გუნდის გალობა
ბარბითისა და შპინეტის//სპინეტის თანხლებით“ (იქვე, გვ. 324); გვიზიარებს მთავრის
სასახლეში გამართული ნადიმის შთაბეჭდილებებს, სადაც ისმის „ყურისმომჭრელი, არა-
სასიამოვნო და არაჰარმონიული მუსიკა“ (სავარაუდოდ, ქართული) და იქვე ვიოლინოზე
დაკვრა, კათოლიკური ჰიმნები, სასახლის კარის სიმღერები იტალიურ და ესპანურ ენაზე,
არიები (იქვე: 348).

ქართველი ეთნომუსიკოლოგებისათვის სრულიად უცნობი ავტორებიდან ყურადღე-
ბას შევაჩერებ XIX ს. ფრანგ ჟურნალისტზე – **ჟიულ მურიეზე** (1846-19??). იგი 1879 წ.
ჩამოვიდა კავკასიაში და ხანგრძლივად იცხოვრა თბილისსა და ზუგდიდში.¹⁰ მისი წიგნი
La ingrelie (ancienne Colchide), Odessa: Librairie Rousseau 1883 წ. ოდესაში დაიბეჭდა.¹¹ მის-
ივე რედაქტორობით თბილისში გამოდიოდა ჟურნალი *Le Caucase Illustré*. Tiflis: Imprimerie
Martirossiantz, სადაც ქვეყნდებოდა ქართულ მუსიკასთან დაკავშირებული მასალა.

დაახლოებით 600 გვერდიან წიგნში ტრადიციული მუსიკა ცალკე ქვეთავადაა გა-
მოყოფილი, სადაც ავტორის ყურადღებას, ძირითადად, საფერხულო და საცეკვაო ნი-
მუშები იპყრობს. მურიე დეტალურად აღწერს მეგრულ *ფერხულს*, რომელსაც „ყოველი
შეკრებისას, დღესასწაულზე, გართობის მიზნით 20-30 ან 100 ადამიანი ხელჩაკიდებული,
საათობით/დიდხანს წრეში ბრუნვით მღერის“. *Le Caucase Illustré*-ს 1890 წლის მე-3 ნო-
მერში მურიე საკმაოდ ვრცელი იმერული საფერხულო სიმღერის სიტყვიერი ტექსტის
ფრანგულ თარგმანსაც სთავაზობს მკითხველს. საოცარი გულმოდგინებით აფიქსირებს
ყველა რეფერენს და ანტიფონური შესრულების თავისებურებებზე მიუნიშნებს: შინაარ-

⁶ შარდენის ეს ცნობა ეხმიანება XVII საუკუნის იტალიელი მისიონერის დონ კრიტოფორო დე კას-
ტელის ჩანახატს (კასტელი, 1977: 477).

⁷ ნადირობის პროცესში მემბრანოფონის არსებობა შოთა რუსთაველის პოემით XII ს-შიც დასტურ-
დება.

⁸ ჩვენი სახელმძღვანელოები ევროპული მუსიკის შემოსვლას XIX ს-ის და რუსეთს უკავშირებენ.
ცხადია, რომ ამ დროს ის ფართო ნაკადით მართლაც რუსეთიდან შემოდის.

⁹ კათოლიკური ორდენი. შეიქმნა 1525 წელს ფრანცისკანელთა ორდენის განშტოების სახით. 1619
წლიდან დამოუკიდებელი ორდენია. ორდენის წევრებმა სახელწოდება მიიღეს ანაფორაზე მიკერე-
ბული უხეში მაუდის წვეტიანი კაპიუშონის გამო. ორდენის წევრთა მიზანი იყო ადრინდელი ფრან-
ცისკული თემების ასკეტური ხასიათის აღდგენა. კაპუცინებმა დიდი როლი ითამაშეს კონტრე-
ფორმაციაში.

¹⁰ მურიეს საფრანგეთის სახალხო განათლების სამინისტროსგან კავკასიის ხალხთა კულტურების
შესწავლა ჰქონდა დავალებული. რამდენიმე წიგნი გამოსცა. იყო ქართული სიმღეელების გულშე-
მატყვიარი, ეხმარებოდა იონა მეუნარგიას *ვეფხისტყაოსნის* ფრანგულად თარგმანში.

¹¹ ეს წიგნი ჯერჯერობით არ არის თარგმნილი. მუსიკასთან დაკავშირებული ქვეთავი ლექსიკონის
დახმარებით მე ვთარგმნე.

სიან სიტყვიერ ტექსტს ახალგაზრდები ამბობენ, ხოლო რეფრენს – ხანდაზმულები (Mourier, 1890: 12).

პანაშვიდისა და დაკრძალვის წესებზე თხრობისას ავტორი საუბრობს სამგლოვიარო ჰიმნის ზარის შესრულების ტრადიციაზე (VII თავი). სხვაგან, ადასტურებს „პრიმიტიული მწყემსური საღამურების“ (ანუ მრავალღერძიანი ლარქემის) არსებობას (Mourier, 1883: 272); არქეოლოგიასა და რელიგიაზე მსჯელობისას, ახსენებს ჰიმნოგრაფიულ კრებულებს – „გულანს“, „ძლისპირებს“ (იქვე, 338-339).

ბუნებრივია, რომ მურიე თავისი ეთნოსმენიდან და მუსიკალური პრაქტიკიდან გამომდინარე აღიქვამს მოვლენებსა და ფაქტებს. მეგრული ფერხულის ერთ-ერთი ილეთი მას „კადრილის“ მეექვსე ფიგურისათვის მიუმსგავსებია. ჩონგურს გიტარის ნაირსახეობას უწოდებს, ხოლო დაირას ბასკურ ტამბურს ადარებს.

მურიეს ჩანერილი და გამოქვეყნებული აქვს ნანას, *ფერხულის, მრავალჭამიერის* ქალაქური ვარიანტის სანოტო მაგალითები; *ლეკურის* ორი ვარიანტი, რომელთაგან ერთი „ქართულ ცეკვად“, მეორე კი „კავკასიელ ჯარისკაცთა ცეკვად“ არის განმარტებული (Mourier, 1889: 14). „ლეკურის“ აღწერას ავტორი ურთავს მშვენიერ გრავიურას (Mourier, 1883: 272), რომელიც „ევროპაში პირველ მოგზაურ ქალად“ წოდებული **კარლა სერენას** (1820-1884) გრავიურების კოლექციაშიც გვხვდება. წარმოშობით ბელგიელი, ეს ფრანგულენოვანი ქალბატონი XIX ს. ბოლოს საქართველოში ორჯერ ჩამოსულა. მისი „კავკასიური ესკიზები“ პარიზში 1880 წ. ჟურნალ *Le Tour du Monde*-ში და ქართულ პერიოდულ პრესაშიც ქვეყნდებოდა (იხ. „დროება“ 1882, №63). გაფორმებისათვის გამოყენებულ ორიგინალურ და სხვა მხატვართა გრავიურებში რიტუალების, საკრავების, ცეკვების, ლხინის სცენების ამსახველ საინტერესო მასალას ვხვდებით, რომელიც, ასევე, შეიძლება გახდეს ეთნომუსიკოლოგთა, ორგანოლოგთა დაკვირვებისა და მსჯელობის საგანი.

ბრიტანელი დიპლომატის, მოგზაურისა და მთარგმნელის – **ჯონ ოლივერ უორდროპის** (1864-1948), აგრეთვე, მისი დის – სწავლულისა და მთარგმნელის – **მარჯორის** (1869-1909) მიერ ქართველოლოგიის სფეროში განეული ღვაწლი სათანადოდ არის შეფასებული¹². მათ შესახებ რამდენიმე ნაშრომიც არსებობს, მაგრამ ქართულ ტრადიციულ მუსიკასთან მათ კავშირზე საგანგებოდ არსად არაფერი დანერილა და არც ოქსფორდის ბოღლისეულ ბიბლიოთეკაში დაცული მათი სანოტო არქივის არსებობის შესახებ იყო ცნობილი. 2015 წ. ბრიტანეთში ჩვენი საკონსულოს თანამშრომლების დახმარებით შევძელი ამ ფონდის ნახვა. ჩემი აღწერით, იქ დაცულია XIX-XX ს. მიჯნაზე საქართველოში გამოცემული 40-მდე სანოტო ერთეული. მათ შორისაა საგალობლებისა და ხალხური სიმღერების კრებულები, ნაშრომები ქართული საეკლესიო და ხალხური მუსიკის შესახებ, სახელმძღვანელოები, ხალხური სიმღერების დამუშავებები, ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. კრებულებზე არის სამახსოვრო წარწერები (მაგალითად, ზაქარია ფალიაშვილისა და ფილიმონ ქორიძის). გამოცემულ კრებულებთან ერთად შემხვდა რამდენიმე სანოტო ხელნაწერი, რომელიც შესრულებულია თელაველი მუსიკოსების – ნ. შიუკაშვილისა და ი. მონადირიშვილის მიერ.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ინგლისელ სტუმრებს მასპინძლობას უწევდნენ გამოჩენილი მოღვაწეები, ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერები ილია ჭავჭავაძე და ივანე მაჩაბელი. ოლივერ უორდროპს ინგლისში დაბრუნებისთანავე დაუწერია წიგნი „საქართველოს სამეფო“, რომელიც 1888 წლის შემოდგომაზე უკვე დაბეჭდილია ლონდონში. წიგნის ქვესათაურში – „ჩანაწერები ბანოვანთა, ღვინისა და სიმღე-

¹² მათ თარგმნეს და გამოსცეს ლადო აღნიაშვილის მიერ შედგენილი *ქართული ზღაპრები*, ილია ჭავჭავაძის *განდევილი*, *წმინდა ნინოს ცხოვრება* და ა. შ. მარჯორი იყო პირველი, ვინც ინგლისურად თარგმნა შოთა რუსთაველის *ვეფხისტყაოსანი*.

რის ქვეყანაში მოგზაურობის შესახებ“ – ქართველთა იდენტობის უმნიშვნელოვანესი მარკერის ხაზგასმა უორდროპის მეხსიერებაში აღბეჭდილ განსაკუთრებულ მუსიკალურ შთაბეჭდილებებზე მეტყველებს.

ოლივერ უორდროპი საგანგებოდ წერს ქართული მუსიკის განსხვავებულობაზე: „ის ეხამუშება ევროპელის ყურს როგორც ხმაურიანი, უწესრიგო, არაკეთილხმოვანი, უდაოდ არასასიამოვნო, მაგრამ როცა ადამიანი ყურს მიაჩვევს, ძალზე სასიამოვნო მოსასმენია“.

და-ძმის დღიურების, გამოქვეყნებული ბიოგრაფიების რამდენიმე ფრაგმენტში ჩანს ქართულ მუსიკასთან შეხების წერტილები. თბილისსა და რეგიონებში მათ პატივსაცემად მღეროდნენ გუნდები და მგოსნები, კახეთში ყანის მკელები „მუშურს“ ასრულებდნენ. სოფლიდან სოფელში გადასვლისას ხვდებიან საზანდარზე დამკვრელ მოხეტიალე პოეტ-მუსიკოსებს, რომლებიც აბრაგობასა და სიყვარულზე მღერიან. იმერულ გარემოში მასპინძლები მათ ქალაქური სიმღერებითა და რომანსებით ატკბობენ; სუფრასთან ისმის „მრავალჟამიერი“ – საპასუხოდ, „მადლობელი“. ოლივერის ინფორმაციით, „მრავალჟამიერის ბევრი ვერსია არსებობს, სულ მცირე 150 მაინც, რომელთა ნაწილიც უძველესია“ (უორდროპი, 2012: 42).

ნიგნის დანართში შეაქვს რამდენიმე, უმეტესად ქალაქური ნიმუშის საკუთარი საფორტეპიანო ტრანსკრიფცია, რომელიც, მისი აზრით, „არ გააღიზიანებს ინგლისელის ყურს“ (უორდროპი, 2001: 53).

მურიე და უორდროპი ერთი და იმავე „მრავალჟამიერის“ სანოტო ტრანსკრიფციას სთავაზობენ მკითხველს (იხ. დანართი №1 და №2). XX ს-ის დასაწყისში ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ფუძემდებლის დიმიტრი არაყიშვილის მიერ ჩანერილი ეს ნიმუში კი ასე გამოიყურება (იხ. დანართი, №3).

სტუმრები აღფრთოვანებული არიან ეროვნული ცეკვით. „ლეკური მთელი პოეზიაა, რაც მნახველს განაცდევინებს, რომ ცეკვა ჭეშმარიტი ხელოვნებაა. ის ძალიან განსხვავებულია სამეფლისო დარბაზის მოუხერხებელი „ვალსის“ უცნაური ტრიალისაგან“. ქალ-ვაჟის საცეკვაო მოძრაობათა უორდროპისეული აღწერა უტყუარი საბუთია იმისა, რომ XIX ს-ში *ლეკურში/ლეზგინკაში* – ამ საოცარი გამომსახველობისა და პლასტიკის მქონე დუეტში, სწორედ ცეკვა ქართულს გულისხმობდნენ¹³: „მამაკაცი მოხდენილად მიუახლოვდა ქალბატონს და გამოიწვია საცეკვაოდ შესაფერისი მანერით. მცირე თავშეკავების შემდეგ ქალი დაჰყვა მის ნებას და დაიწყო ყველაზე ელეგანტური მოძრაობების სერია. ისინი იყვნენ ქვეყნის ყველაზე საუკეთესო მოცეკვავენი. თეთრით შემოსილიყო ქალი, მსუბუქად შემკობილი. ერთი ხელი თავს ზემოთ ეჭირა თალივით, მეორე კი – თავის მხარეს და გოგმანით გაურბოდა „მდევარს“. მისრიალებდა თითქმის შეუმჩნევლად და მიჰყვებოდა მეწყვილე. ზოგჯერ იდგა გაუნძრევლად, სანამ კაცი მოძრაობდა მის გარშემო. ზოგჯერ კი ასწრაფდებოდა, რათა გაჰქცეოდა დარბაზიდან მავდრებელ მეწყვილეს. ზოგჯერ აბრუნებდა ქალი სახეს და უახლოვდებოდა კაცი, რათა მისწვდომოდა, მაგრამ ისევ უკან იხევდა ქალი“.

დასკვნა

მრავალზმიანობაზე პირდაპირი და ირიბი მინიშნებების გარდა, ევროპელების მასალაში ასახული სიმღერა-საგალობლები, ცეკვები, საკრავები, შესრულების წესები, ფორმები და ა. შ. ამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას ძველი საქართველოს ტრადიციულ რეპერტუარზე, ჟანრულ სისტემასა და ავთენტურ შემსრულებლობაზე;

ჟან შარდენის ცნობები საქართველოში ევროპული მუსიკის არსებობას XVII ს-ში ადასტურებენ;

XIX ს-ის ფრანგი და ინგლისელი ავტორების დამოკიდებულება ქართული ტრადიცი-

¹³ იგივე ცეკვა XIX ს-ში რიჩარდ ვილბრაჰამისა და გრაფი ვორონცოვის ჩანაწერებშიც იხსენიება.

ული მუსიკისადმი პოზიტიურია. ისინი მეტს წერენ და სიმღერების სანოტო მასალასაც აქვეყნებენ. მართალია, ნოტირებებში მათი ეთნოსმენის თავისებურებები (საფორტეპიანო ფაქტურა, ევროპული ჰარმონიზაცია) ჩანს და ქართული მრავალხმიანი მუსიკის ჩანერის სირთულიდან, ჩამწერთა არაპროფესიონალიზმიდან გამომდინარე, უპირატესობა ქალაქურ სიმღერებსა და საცეკვაო მუსიკას ენიჭება, მათ გარკვეული ისტორიული ღირებულება მაინც აქვთ: ეს ჩანანერები საქართველოში ხალხური სიმღერის პირველი სანოტო კრებულების თანადროულია (1870-1890-იანი წწ.), ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს რუსი ჩამწერების მასალას¹⁴ და უცხოელებისათვის ქართული მასალის პუბლიკაციის ერთ-ერთი პირველი ცდაა.

ფრანგი და ინგლისელი ავტორების ცნობებს ქართული კულტურის (მათ შორის, მუსიკალურის) ფიქსირებისა და ევროპაში პოპულარიზაციის საქმეში დიდი მნიშვნელობა აქვს. მათი დამუშავება, საგანმანათლებლო თუ სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოტანა მნიშვნელოვანად წაადგება ქართველოლოგიურ და უფრო ფართოდ, კავკასიოლოგიურ კვლევებს, ხელს შეუწყობს ქართულ-ევროპული ურთიერთობების ისტორიის შესწავლას.

გამოყენებული ლიტერატურა

ბრეგაძე, ლევან. (2012). *მოგზაურობა Le Caucase Illustré -ს ფურცლებზე (1889-1902 წწ.)*. თბილისი, არტანუჯი.

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (2015). *Hommo-Polyphonicus – პოლიკარპე ხუბულავა*. თბილისი, უსტარი.

კალანდია, გიორგი. (2014). *უორდროპები და საქართველო*. თბილისი.

კასტელი, დონ კრისტოფორო. (1977). *ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ*. თბილისი, მეცნიერება.

მაგლობლიშვილი, მზია. (მთარგმნ., კომენტ. და კვლევის ავტორი). (1975). *ჟან შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში (ცნობები საქართველოს შესახებ)*. თბილისი, მეცნიერება.

მშველიძე, არჩილ. (შემდგ.). (1970). *ქართული ქალაქური სიმღერები*. თბილისი: მუსფონდი.

ნაკაშიძე, ნინო. (2011). *ქართული ხალხური მუსიკის უცხოელი მკვლევრები და შემკრებლები (ცნობარი)*. თბილისი, უსტარი.

უორდროპი, მარჯორი. (2012). *მოგზაურობა საქართველოში: ჩანანერები*. თბილისი, საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის სტამბა.

უორდროპი, ოლივერ. (2001). *საქართველოს სამეფო (ჩანანერები ბანოვანთა, ლვინისა და სიმღერის ქვეყანაში მოგზაურობის შესახებ)*. თბილისი

¹⁴ მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ 1884 წ. ჩანერილი ნიმუშები 1895 წ. გამოქვეყნდა; ს. ტანეევის მიერ 1885 წ. ჩანერილი მასალა არ დაბეჭდილა; 1887 და 1889 წწ. ვ. ტეპცოვისა ქ. გროზდოვის მიერ ფიქსირებული მაგალითები 1894 წ. დაიბეჭდა; ა. დირის, რ. ლახისა და ზ. ნადელის კრებულები კი შესაბამისად, 1910, 1928 და 1933 წწ-შია გამოცემული (ნაკაშიძე, 2011:21, 24, 34, 42, 46, 54, 55).

Полиевктов, Михаил. (1935). *Европейские путешественники XIII-XVIII вв. по Кавказу*. Тифлис, АН СССР НИИ кавказоведения им. акад. Н. Я. Марра.

Mourier, Jiule. (1883). *La mingrelie (ancienne Colchide)*. Odessa, Librairie Rousseau.

Mourier, Jiule. (ed.). (1889). *Le Caucase Illustré*. #2. Tiflis, Imprimerie Martirossiantz.

Mourier, Jiule. (ed.). (1890). *Le Caucase Illustré*. #3. Tiflis, Imprimerie Martirossiantz.

NINO MAKHARADZE
(GEORGIA)

GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC IN THE WORKS OF FRENCH AND ENGLISH AUTHORS FOREWORD

Preface

Georgia – a small country on the crossroads between Europe and Asia attracted the attention of foreign politicians, travelers, merchants, scientists, and missionaries from ancient times. In addition to specific interests they also wrote about the life, religion, rituals, folk medicine, entertainment and music of the Georgians. Georgian researchers attribute historical significance to these records and often refer to them when discussing various problems. However, this data is treated with some caution, and it is noted, that sometimes the approach of guests or representatives of other cultures is subjective and incorrect.

From the second half of the 18th century due to the aggravated political situation in Georgia the information about national traditions significantly diminished, and special significance was given to the works, diaries, and sketches of medieval European authors.

It turns out that the Caucasus and Georgia were mentioned in European records from the 13th century. A reference book published by Mikhail Polievktov¹ in Tbilisi (Polievktov, 1935) writes that in the 13th -18th centuries the number of visitors amounted to 135².

It is noteworthy that only a part of foreign sources has been studied. Many works have not even been translated or are inaccessible (they are preserved at the archives of Europe and Russia). In the 1960s-1980s some steps were taken towards their publication. Following the second announcement of independence (1991) and the post-Soviet crisis, the interest has increased again on the modern stage.

Naturally, musicologists also use foreign sources from ancient data (Sargon, Xenophon) about the ritual music of the Georgian ancestor tribes as well as the quotes of eminent figures of the 19th-20th centuries. But, in musicological literature, we encounter the same quotes on vocal polyphonic traditions. The focus on this phenomenon of Georgian music culture, in many cases overshadowed a number of other issues.

The paper aims to review well-known sources, and on one hand, look at them from a new angle, and, on the other hand, to present the works unknown to society until now. I use a historical-comparative method. We learn about the notes of German travelers from the works of Ernst Emsheimer and Susanne Ziegler³. The works of French and English authors have never been subject of research before.

* * *

French jeweler, trader of precious stones, and traveler **Jean-Baptiste Chardin** (1643-1713), travelled in Georgia in 1672-1673. In his work, "Travel to Persia and other countries of the East", he gives extensive description of the facts and events observed in Samegrelo and East Georgia. Georgian ethno-

¹ M. Polievktov (1872-1942) – a historian, Caucasiologist, professor of St. Petersburg University, lived in Tbilisi from 1920.

² Russia also started a comprehensive study of the South Caucasus in the 18th century and some European scholars visited the region on the instructions of St. Petersburg Academy of Sciences.

³ Published in journal *Sabchota khelovneba* 1989, #1, pp.: 121-131 (in Georgian).

musicologists are well aware of the part of his work, in which peasants in the field “encourage each other, have fun, and alleviate the labor by singing and screaming” (Mgaloblishvili, 1975:111). Here, the author may imply work/corn field songs (*naduri*). As well as the tradition of walking door to door with ritual tree *chichilaki* and celebrating the New Year (Mgaloblishvili, 1975:187-188)⁴. Several variants of this example, entitled *Kirialesa/Sadavoi kirialesa/Eisado kirie* existed in the 1920s, and are still performed in everyday life, as well as on the stage as revived by choir masters and folk ensembles.

Also interesting is Chardin’s discussion of the idiophones (bells, small bells, holy pillar) for calling believers, and an aerophon (*oqe*). Chapter VIII is entitled “About bells called *zanzalaki*”, a holly pillar *ora* used instead of a bell and the horn called *oqe* (Mgaloblishvili, 1975:150-152)

Holy pillar for striking and wooden horn *oqe* have long disappeared from Georgian everyday life. The information about them is very scant, even in the works on instrumental music; Chardin’s material somewhat complements this loss, and helps us construct an idea about the sacramental environment, its musical-acoustic space.

According to Chardin, the holly pillar is thin, one span wide and about five spans long. In Samegrelo, it was used for calling up believers, when there were no bells. But at churches, where there is a bell, first the holly pillar is struck and then the bell is tolled. Upon hearing the sound of the bell everybody one crosses himself, glorify the God and ask for forgiveness. The author relates the tradition of striking the holly pillar to ancient orthodox traditions and offers the answers of the monks he interviewed. I would also like to note that in today’s Georgia, the tradition of striking the holly pillar, as a symbol of the connection to early Christianity, has been revived by the members of the so-called *Byzantine chant* group⁵.

The horn, -the *oqei* – is blown only when people are called for a litany, gatherings, and parish affairs. Sometimes, the horn was blown very loudly, as they say, so that its sound should scare thieves, as if it were the voice of the Lord, which would arouse remorse and fear of the God’s judgment⁶ in them. Today in Samegrelo, no one remembers *oqe* anymore, but the word is used as the synonym of *long, tall* (Kalandadze-Makharadze 2015: 53).

Chardin confirms the application of a membranophone – a small drum with practical function during hunting (Mgaloblishvili, 1975:114)⁷; he writes about Easter chants, including the complete text of “Aghdgomasa shensa”, (Mgaloblishvili, 1975:192). In the work, European music and instruments are shown as a part of the musical life in the 17th century Georgia⁸, although a large stream of European music was introduced to Georgia in the 19th century. The author talks about the divine service of the Capuchins⁹ living in multiethnic Tbilisi, “initially attended by a large number of people. They were attracted by the originality of the liturgy, 4-5part chanting of the choir accompanied by lute and spinet” (Mga-

⁴ This concurs with the descriptions of Italian missionaries in Georgia Arcangelo Lamberti and Giuseppe Maria Zampp.

⁵ I am grateful to Nino Razmadze for providing this information.

⁶ Chardin’s information echoes the sketch of the 17th century Italian missionary Don Cristoforo de Castelli (Castelli, 1977: 477).

⁷ Shota Rustaveli’s 12-century poem also confirms the presence of membranophone in the process of hunting.

⁸ Our textbooks link introduction of European music to the 19th century and Russia. Of course, at the time, its large stream indeed came from Russia.

⁹ The Order of Catholic Monks, created as a branch in France in 1525. Its members were given the name for the pointed hood of rough broadcloth sewn on the cassock. The Order members aimed to revive the ascetic spirit of early Franciscan belief.

loblishvili, 1975:324); he also narrates about the feast in the house of a prince where “thorny, unpleasant, inharmonious music”, on a violin is heard, Catholic hymns, songs in Italian and Spanish languages, arias (Mgaloblishvili, 1975:348).

I would like to draw your attention to the 19th century French journalist **Jules Mourier** (1846-19??) – a completely unknown author for Georgian ethnomusicologists. He arrived in the Caucasus in 1879, and lived in Tbilisi and Zugdidi for a long time¹⁰. His books *La Mingrelie (Ancienne Colchide)*, and *Odessa: Librairie Rousseau 1883* was published in Odessa¹¹. He was the editor of the journal “*Le Caucase Illustré*”. Tiflis: Imprimerie Martirossiantz containing material on Georgian music, which was published in Tbilisi.

In a book of about 600 pages, a separate sub-chapter is dedicated to traditional music, where the author mainly focuses on round-dance and dance examples. Mourier gives a detailed description of Megrelian “Perkhuli”, which is sung for hours/long time by 20-30 or 100 people walking in a circle hand in hand during the feast. In volume 3 of “*Le caucase Illustré*” Mourier also offers the readers a French translation of the text of a fairly large Imeretian round-dance song. He documents all the refrains with incredible accuracy, and notes the peculiarities of antiphonal performance: the verbal text is performed by young people, the refrains — by the elderly (Mourier, 1890: 12).

When talking about funeral traditions, the author speaks about the tradition of performing the mourning hymns “Zari” (chapter VII). In another place, he confirms the existence of “primitive shepherd’s pipes” - i.e. panpipes *larchemi* (Mourier, 1883: 272), when discussing archeology and religion he mentions hymnographic collections (Mourier, 1883: 338-339).

Naturally, Mourier perceives the events and facts from his own ethno hearing and musical practice. He found likeness between one movement of a Megrelian round dance with figure 6 of the “Quadrille”. He refers to *chonguri* as a variety of guitar, and compares *daira* with the Basque tambour.

Mourier has published the transcriptions of “Nana”, “Perkhuli”, an urban variant of a multipart “Mravalzhamier”; two variants of “Lekuri”, referring to one as a Georgian dance, and to the other as Caucasian soldiers’ dance (Mourier, 1889:14). To the description of “Lekuri” the author adds a beautiful engraving (Mourier, 1983: 272), which is also encountered in the collection of Carla Serena (1820-1884), known as “the first European female traveler”. This French-speaking lady originally from Belgium, visited Georgia twice at the end of the 19th century. Her “Caucasian sketches” were periodically published in the magazine “*Le tour du monde*” in Paris in 1880, as well as in Georgian periodic press (“*Droeba*” 1882, #63). Interesting material encountered in original and artists’ engravings depicting the scenes of rituals, instruments, dances, and feasts can also be the research topic for ethnomusicologists.

The merits of the British diplomat, traveler and translator, Sir **John Oliver Wardrop** (1864 – 1948) and his sister, scholar, and translator – **Marjory** (1869-1909) in Kartvelian studies are not duly appreciated¹². There are a few works about them, but nothing has been written about their connection with Georgian traditional music, and nothing was known about their archive of transcriptions preserved at Bod-

¹⁰ He was entrusted by the French Ministry of Public Education to study the cultures of the Caucasian peoples. He published several books, was a big supporter of Georgian antiquities, he helped Iona Meunargia to translate “The Knight in the Tiger’s Skin”.

¹¹ Not yet translated, I translated the sub-chapter on music.

¹² translated and published Georgian fairy tales compiled by Lado Aghniashvili, Ilia Chavchavadze’s poem “The hermit”, the life of St. Nino. Marjory was the first to translate Shota Rustaveli’s “Knight in the Panther’s Skin” into English.

leian libraries (Oxford). As I described in 2015, the archive comprises about 40 notated units, including collections of chants and folk songs, works on Georgian sacred and secular music, textbooks, folk song arrangements, works of Georgian composers. The collections have memorable inscriptions (e.g. Zakaria Paliashvili's and Philimon Koridze's). In addition to the published collections, the archive also comprises several handwritten notations of the musicians N. Shiukashvili and I. Monadirishvili from Telavi.

Ilia Chavchvadze and Ivane Machabeli hosted British guests in different parts of Georgia. Upon his return to Britain, Oliver Wardrop wrote the book "The Kingdom of Georgia", published in London in 1888. In the subtitle of the book – *The Kingdom of Georgia: Notes of travel in a Land of Women, Wine, and Song*, the emphasis on the most important marker of the Georgians' identity shows that Wardrop's memory was imprinted by particular musical impressions.

Some of the published pieces from the Wardrops' diaries and biographies show touch points with Georgian music. Choirs and poets sang in their honor in Tbilisi and the peripheral regions, and reapers in Kakheti sang "Mushuri" for them. When moving from village to village, they were welcomed by strolling poet-musicians, who played the *sazandari* and sang about brigandage and love. In Imereti they enjoyed urban songs and romances sung by hosts, especially for them; at the table, "Mravalzhamier" was followed by "Madlobeli". According to Oliver, "there are many variants of 'Mravalzhamier', at least 150, some of which are ancient" (Wardrop, 2012: 42).

Oliver Wardrop specially writes about the distinguished Georgian music: "It sounds strange to European ear as boisterous, disorderly, disharmonious, unpleasant, but when human ear gets used, it sounds very nice". The appendix of the book includes his own interpretation of several, basically urban music examples, which in his opinion won't irritate the British ear" (Wardrop, 2001: 53).

Jules Mourier and Oliver Wardrop offer the readers transcriptions of the same "Mravalzhamier" (see App. exemple #1, 2). This example, recorded in the early 20th century by Dimitri Araqishvili looks like this (see App. exemple #3).

The guests also admire national dance. "*Lekuri* is a whole poetry, which makes the spectators feel that dancing is true art. It is very different from the strange whirling of awkward ballroom waltz". Wardrop's description of the dance pair is a reliable fact, that in the 19th century *Lekuri/Lezginka* – the dance with amazing expressiveness and plasticity implied the dance *Kartuli*¹³. "The man elegantly approached the lady and invited her to dance in appropriate manner. After a little restraint, she followed him and series of most elegant movements started. They were the best dancers of the country. The woman was dressed in white and was slightly adorned. Holding one hand above her head like an arch, the other hand on her side she was smoothly escaping the "pursuer". She was sliding almost invisibly and the partner was following her. At times she was motionless, while the man was moving around her. Sometimes she was speeding up to run away from the partner. Sometimes she turned her face and the man approached to grasp her but she backed".

Conclusion

In addition to direct and indirect indications of polyphony, the Europeans also wrote about songs, chants, dances, instruments, rules and forms of performance, etc., enriching our knowledge about the traditional repertoire, genre system, and authentic performance in old Georgia.

Jean Chardin's information confirms the existence of European music in Georgia from the 17th century.

¹³ The same dance is also mentioned in the notes of Richard Wilbraham and count Vorontsov in the 19th century.

The 19th - century authors also published transcriptions of Georgian songs. The notations show peculiarities of their ethno hearing (piano texture, European harmonization) and even though, proceeding from the difficulty in notating of Georgian polyphonic music and professional level of the transcribers, priority is given to urban songs and dance music, they still have certain historical value: these records are contemporary (the 1870s- 1890s) to the first transcriptions, and chronologically precede the materials of Russian recordings¹⁴.

The information of French and English authors is very important for the documentation of Georgian culture and its promotion in Europe. Their thorough processing will greatly assist Kartvelologists, and more broadly, Caucasologists, and promote the study of the history of Georgian European relations.

Translated by Maia Kachkachishvili

References:

- Bregadze, Levan. (2012). *Mogzauroba Le Caucase Illustré -s Purtslebze, (1889-1902). (Travelling through the pages of Le Caucase Illustré, 1889-1902).* Tbilisi: Artanuji. (in Georgian).
- Kalandadze-Makharadze. Nino. (2015). *Hommo-Polyphonicus – Polikarpe Khubulava. Tbilisi: Ustari.* (in Georgian).
- Kalandia, Giorgi. (2014). *Uordropebi da sakartvelo. (The Wardrops and Georgia).* Tbilisi (The publishing house not indicated). (in Georgian and English).
- Kastelli, Don Kristoforo. (1977). *Tsnobebi da albomi sakartvelos shesakheb. (Information and album about Georgia).* Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian).
- Mgaloblishvili, Mzia. (translator, author of comments and research). (1975). *Zhan Shardenis mogzauroba sparsetsa da aghmosavlet is skhva kveqnebshi. Tsnobebi sakartvelos shesakheb. (Jean Chardin's Journey in Persia and other Oriental Countries, information about Georgia).* Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian).
- Mshvelidze, Archil. (Collector). (1970). *Kartuli kalakuri simgherebi (Georgian Urban Songs).* Tbilisi: Muspondi. (in Georgian and Russian).
- Mourier, Jiule. (1883). *La Mingrelie (Ancienne Colchide).* Odessa: Librarie Rousseau. (in Frence).
- Mourier, Jiule. (red.). (1889). *La Caucase Illustré. #2.* Tiflisi: Impimerie Martirossiantz. (in Frence).

¹⁴ The examples recorded in 1884 by M. Ippolitov-Ivanov were published in 1895; S. Taneyev's material recorded in 1885 was never published; the examples documented in 1887 and 1889 by V. Teptsov and K. Grozdov were published in 1894; the collections of A. Dirr, R. Lach and S. Nadel were published in 1910, 1928 and 1933 correspondingly (Nakashidze, 2011:21, 24, 34, 42, 46, 54, 55).

Mourier, Jiule. (red.). (1890). *Le Caucase Illustré*. #3. Tiflis: Imprimerie Martirossiantz. (in Frence).

Nakashidze, Nino. (2011). *Kartuli khalkhuri musikis uckhoeli mkvlevrebi da shemkreblebi (tsnobari)*. (*Foreign Scholars and Collectors of Georgian Folk Music. Handbook*). Tbilisi: Ustari. (in Georgian and English).

Polievktov, Mikhail. (1935). *Evropeiskie puteshestvenniki XIII-XVIII vv. Po Kavkazu*. (*European Travelers of the 13th-18th centuries in the Caucasus*). Tiflis: USSR Academy of Sciences, acad. N. Marr Scientific Research Institute of Caucasian studies. (in Russian).

Wardrop, Marjory. (2012). *Mogzauroba sakartveloshi: Chanatserebi*. (*Notes of a Journey to Georgia*). Tbilisi: Publishing house of Georgian National Academy of Sciences. (in Georgian).

Wardrop, Oliver. (2001). *Sakartvelos samepo (Chanatserebi banovanta, ghvinisa da simgheris kveqanashi mogzaurobis shesakheb*. (*The Kingdom of Georgia. Notes of travel in a Land of Women, Wine, and Song*). Tbilisi (The publishing house not indicated). (in Georgian).

მრავალხმიანობა საკრავიერ მუსიკაში

POLYPHONY IN INSTRUMENTAL MUSIC

გუდასტვირბი ორლულიანი სტვირით ბანის მილის ბარბე - კომპარატიული და ისტორიული რაპურსი

მსოფლიო მუსიკოსთა უმეტესი ნაწილი იყენებს არა საკუთრივ შოტლანდიურ გუდასტვირს (*Great Highland bagpipe*), არამედ მის ისეთ სახეობას, რომელსაც აქვს მელოდიისა და საბანე მილების კომბინაცია. მიუხედავად ამისა, ეთნოორგანოლოგებმა დიდი ხნის წინ გამოკვეთეს იმ გუდასტვირთა მნიშვნელოვანი რაოდენობა, რომელთაც ბანის მილი ცალკე არ აქვთ.

მსოფლიოს მუსიკოსების უმეტესი ნაწილი დაკავშირებულია გუდასტვირთან, შესაძლოა, არა საკუთრივ დიდ შოტლანდიურ გუდასტვირთან (*Great Highland bagpipe*), არამედ ტიპურ სახეობასთან – ერთი მელოდიის მილის კომბინაცია ერთ ან რამდენიმე ბანის მილთან. მიუხედავად ამისა, ეთნოორგანოლოგებმა დიდი ხნის წინ დაადგინეს იმ გუდასტვირების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, რომელთაც ცალკე არ აქვთ ბანის მილი. ისტორიული წყაროებისა და ამჟამინდელი ეთნოგრაფიის მიხედვით, ამგვარ – ბანის მილის არმქონე გუდასტვირების უმეტესობას – აქვს ორლულიანი სტვირი. სამწუხაროდ, იშვიათია აღნიშნული გუდასტვირის ფართო ისტორიული და გეოგრაფიული პერსპექტივიდან ჩატარებული ორგანოლოგიური კვლევა.

წარმოდგენილ მოხსენებაში, მორფოლოგიის (ერგოლოგია), ასევე, დაკვრის ტექნიკისა და სავარაუდო (და შედეგად მიღებული) მრავალხმიანი ფაქტურის გათვალისწინებით, შევეცდები ბანის მილის გარეშე ორლულიანი სტვირის მქონე გუდასტვირების შედარებითი კვლევის კონტურების წარმოჩენას. წარმოგიდგენთ რამდენიმე მოსაზრებას ამ გუდასტვირების კონკრეტული ტიპის შესაძლო ისტორიული ფონისა და მათი მუსიკალური ფაქტურის შესახებ ადრეული ევროპული ინსტრუმენტული მუსიკის სხვა სფეროებთან კავშირში.

მორფოლოგიური ტიპოლოგია

ორმაგი ჩასაბერი საკრავები შეიძლება დაიყოს ორი მილის განლაგების (ურთერთსაწინააღმდეგოდ ან პარალელურად) მიხედვით. პირველ ჯგუფში შედის ანტიკური ავლოსი და ტიბია, ლაუნედა (*launeddas*), სამპონია (*zampogna*) და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ბევრი სხვა ორმაგი ფლეიტა ან გუდასტვირი. მიღებზე უკრავენ მარჯვენა და მარცხენა ხელით ცალ-ცალკე დაროგორც წესი, მოიცავენ ინსტრუმენტის დიაპაზონის განსხვავებულ სეგმენტებს. წინამდებარე კვლევაში ყურადღებას გავამახვილებ მეორე ჯგუფის ფუნდამენტურად განსხვავებული დიზაინისა და დაკვრის ტექნიკის მქონე მილებზე. ამ მეორე ჯგუფისათვის დამახასიათებელია ერთნაირი სიგრძის პარალელურად განლაგებული ორი მილი. სახმო ნახერეტების (თვლების) განლაგება შეიძლება იყოს: ა) მთლიანად პარალელური, ერთსა და იმავე დონეზე თვლების თანაბარი რაოდენობით, ბ) ნახევრად პარალელური, ერთი თვალი სამი თვლის გასწვრივ ნახევრადმელოდიურ მილებზე¹ და სამი თვალი ერთი წყვილის გასწვრივ ორივე მილზე და გ) ე.წ. ზიგზაგისებური ნახევრადპარალელური – როდესაც ნახევრადმელოდიური მილის ერთი თვალი უფრო დაბლაა, ვიდრე მელოდიის მილის ყველაზე დაბალი თვალი. სახმო ნახერეტების წყვილი,

¹ ტერმინი ჟან-პიერ ვან ჰესის შემოთავაზებულია (2014).

როგორც წესი, ერთი თითით იფარება.

უნდა აღინიშნოს ორლულიანი სტვირის აგების ძირითადი მეთოდები: ა) ერთნა-
ნილიანი/მონოქსილური (*monoxyle* – ხის ერთ მთლიან ნაჭერში გაკეთებულია ორი პა-
რალელური სტვირი) და ბ) შედგენილი, როდესაც ორი პარალელური მილი ახლოსაა
ერთმანეთთან დამაგრებული. მონოქსილური ტიპი (ტიპი A) ცნობილია შუა საუკუნე-
ების ევროპიდან (საფრანგეთი, ესპანეთი) და ამჟამად პრაქტიკაშია ისტრიასა და ცრეს-
ში (*მიპი*), ბოსნია-ჰერცეგოვინაში (*დიპლე*) და გასკონიაში (*ბოპა*), იშვიათად – ეგეო-
სის კუნძულებსა და ჩუვაშიაში, შესაძლოა, აგრეთვე, ცენტრალური ვოლგისპირეთის
რეგიონში, მორდოველებთან. სახმო ნახვრეტების განლაგება ან სრულიად პარალელუ-
რია (5:5, 6:6), ანდა ნახევრადპარალელური (5:2, 5:3, 6:1, 6:2, 6:3). ზოგჯერ მონოქსილურ
სტვირებს აქვთ სამმაგი ყალიბი, მსგავსად მე-14 საუკუნის იდუმალი გუდასტვირისა,
რომელიც ახლახან იპოვეს ველიკი ნოვგოროდის რეგიონში, სტარაია რუსში. კარპატიის
რეგიონში, შედარებით გვიან პერიოდში მრავალყალიბიანი სტვირები კომბინირებული
იყო განცალკევებულ ერთ ბანის მილთან (Lommel, 2008).

B ტიპის გუდასტვირები გამოიყენება ეგეოსის კუნძულებზე (*ცამბუნა*, *ასკომადოუ-
რა*) და მალტაზე (*ზაქქი*), საქართველოში (გუდასტვირი რაჭაში და ქართლში; *ჭიბო-
ნი* აჭარასა და მესხეთში, სურ. 1, 2) სასომხეთში (*პარკაპზუკი*) და, განსაკუთრებით,
თურქეთის შავი ზღვის სანაპიროზე ჰემშინებთან (*Hemşinli*), ლაზებთან (*თულუმი* – სურ.
3) და მათ ისტორიულ მეზობლებთან, პონტოელ ბერძნებთან (*თულუმი*), ასევე, ცენტ-
რალური ვოლგისპირეთის რეგიონში მარიელებთან (*შუვირი*), მორდოველებთან (*პუვა-
მა*) და ჩუვაშებთან (*მაპარი*). გარდა ამისა, ისინი აღმოაჩინეს ჩრდილოეთ აფრიკასა და
ახლო აღმოსავლეთში, სამხრეთ ირანის რეგიონში – ბუშირში (*ნეი-ანბან* – *ney-anbān*). B
ტიპის გუდასტვირებს აქვს ორი ლერწმის (იშვიათად ძვლის ან მეტალის) მილი, თითო
ნივილათი, რომლებიც გაერთიანებულია ხის ნავში და ერთადაა დამაგრებული ან (არა-
ბულ სამყაროში) შეერთებულია გუდასთან ორი ნახვრეტის მქონე შემაერთებლით. B
ტიპის ორლულიანი სტვირის უმეტესობა შეერთებულია რქასთან. თვლების განლაგება
ნახევრადპარალელურია (4:2, 5:1, 5:2, 5:3, 6:2, 6:3), შავი ზღვის რეგიონში სრულიად პა-
რალელურია (5:5, 6:6) და მარისა და ზოგჯერ ჩუვაშების ზიგზაგისებურში – ნახევრად-
პარალელური (4:2).

B ტიპის გუდასტვირებისა და ორმაგი ჰორნპაიპების (გუდის გარეშე) მსგავსების
გამო ენტონი ბაინსმა წარმოადგინა ე.წ. „პრიმიტიული გუდასტვირები და ჰორნპაიპები“
(Baines, 1960: 27). გუდის ყველაზე დიდი უპირატესობა არა სტაბილურ ჰაერის ნაკადშია
(რომლის მიღწევა, ასევე, შეიძლება ე.წ. ცირკულარული სუნთქვით), არამედ მუდმივ
ტენიანობისა და ტემპერატურის შენარჩუნებაში და ამიტომ საკრავის წყობაც ფიქსირე-
ბულია (Campbell, 1994:8). კიდევ ერთი უპირატესობა ისაა, რომ შემსრულებელს შეუძ-
ლია ერთდროულად დაუკრას და იმღეროს, წარმოდგენის დროს იურთიერთოს, იცეკვოს
კიდევ, რაც ნაკლებად შესაძლებელია ჰორნპაიპში ჩაბერვის დროს.

დაკრის ტექნიკები და მრავალხმიანი ფაქტურა

ერთნაირი სიგრძის ორლულიან სტვირებს, ერთმანე სტვირებთან შედარებით, სამი
შესაძლო უპირატესობა აქვს. ამ თვისებების გამოყენება ან არაგამოყენება დამოკიდე-
ბულია ტრადიციული ბგერის ხარისხზე.

1. ევროპულ ტრადიციებში და პონტოს რეგიონში შემსრულებლები უპირატესობას
ანიჭებენ ორი სტვირის უნისონს (Ahrens, 1973: 124, Rihtman, 1981:276, Campbell, 1996: 99);

² კამპბელისგან განსხვავებით, არენსს ეჭვი ეპარება იმაში, რომ სტვირების გაორმაგებით ხდება მისი
მნიშვნელოვნად გაძლიერება. სამწუხაროდ, ორმაგი ჰორნპაიპებისა და გუდასტვირების აკუსტიკა

2. მესტირეები არაბულ ქვეყნებში, პირიქით, ამჯობინებენ რიტმული პულსაციის ეფექტს, რასაც აღწევენ ოდნავ განსხვავებული სიმაღლის მქონე ორი სტივრით – *მიჯვიზი* – *mijwiz* (Racy, 1994: 43f.);

3. ევროპული და პონტოს ორლულიანი სტივრები შექმნილია სოლო მრავალხმიანი მუსიკისთვის: „გაორმაგების უპირველესი მიზანია – დაკვრისას მრავალხმიანობის მიღწევა“ (Ahrens, 1973: 125).

ენტონი ბეინისის ტერმინი „პრიმიტიული გუდასტირები“, როგორც ჩანს, წარუმატებელია. ფაქტია, რომ ადვილი არაა ორლულიანი სტივრებისა და ორმაგი ჰორნაპიპების (გუდის გარეშე) გაკეთება, აწყობა და დაკრა. იგი მოითხოვს აკუსტიკის, სუფთა ბერის კონცეფციისა და, ასევე, მრავალხმიანი ფაქტურის პრაქტიკულ ცოდნას. ამიტომაც, ბეინი იმავეს აღფრთოვანებით ამბობს მორდოვულ ჰორნაპიპზე: „შემსრულებლები აღწევენ ბურდონის, ჰარმონიისა და ნამდვილი პოლიფონიის მდიდარ ნაზავს“ (Baines, 1960: 49). ამგვარი შერეული ფაქტურა ახასიათებს ბევრი ტრადიციის, ზოგადად, სოლო მრავალხმიან ინსტრუმენტულ მუსიკას (Morgenstern, 2016).

სტივრზე ნახევრად პარალელური თვლებით მხოლოდ მრავალხმიანი ფაქტურა სრულდება. თანაბარდანაყოფიან (სრულიად პარალელური) სტივრების ფაქტურა უნისონურია, როდესაც თვლების წყვილს ეფარება ერთი თითი. ჰემშინი, ლაზი და, ასევე, პონტოელი ბერძენი მესტირეები, მიუხედავად ამისა, მაინც ახერხებენ გაორმაგებული ნოტების შესრულებას, როდესაც ერთ სტივრზე ორი ზედა თვალი დაბლოკილია ცვილით (Ahrens, 1973: 125, Picken, 1975: 529) – ამგვარად, მელოდიური სტივრი გადაიქცევა ნახევრადმელოდიურ სტივრად თვლების წყვილის „ნაწილობრივი აპლიკატურის ტექნიკით“ (Ahrens, იქვე).

ქართული ორლულიანი სტივრები – *გუდასტივრი* (6:3) და *ჭიბონი* (5:3)³ ცნობილია, განსაკუთრებით, მათთვის დამახასიათებელი მაღალგანვითარებული ფაქტურით (რუხაძე, 2018: 549). თამაზ გაბისონია ხაზს უსვამს ჭიბონის ოსტინატური მრავალხმიანობისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ინსტრუმენტულ თავისებურებას (გაბისონია, 2010: 420). ამავდროულად, „დამოუკიდებელი მელოდიური ხაზები“ (გაბისონია, 2010: 419) ინსტრუმენტულ მუსიკაში „შეიძლება ასახავდეს ფუნქციონალურ ვოკალურ პოლიფონიას“ (იქვე; ასევე, რუხაძე, 2018: 553). ყველაზე თვალშისაცემი საერთო ელემენტი, რომელიც აკავშირებს ქართულ გუდასტივრებს ვოკალურ პოლიფონიასთან, არის ე.წ. *ქართული კადანსი* (VII-I), რომელიც „ესოდენ ხშირად გამოიყენება ქართულ მრავალხმიანობაში, დამაბოლოებელი კვინტით“ (ჯანგულაშვილი, 2015: 409). ეს ყველაზე მეტად ჩანს საცეკვაოებში, რომლებიც ჰგავს ცნობილ კავკასიურ *ლეზგინკას* (I–VII–VII–I, მინორში). როგორც ქვემოთ იქნება წარმოდგენილი, მსგავსებები ქართული კადანსის თვალსაზრისით მხოლოდ დასავლეთ ევროპულ შუა საუკუნეების საგალობელში როდია (იქვე), ისინი, ასევე, სახეზეა ადრეულ საერო და ევროპის სხვა რეგიონების ინსტრუმენტული მუსიკის თანამედროვე ტრადიციულ ფორმებში.

გუდასტივრი-ჭიბონის ტიპი

B ტიპის გუდასტივრების ერთი მკაფიო და ძალიან ფართოდ გავრცელებული ვერსია შემდეგი თავისებურებებით შეიძლება განისაზღვროს: ა) ორი ლერწმის სტივრი, გაერთიანებული ხის ნავში, აწყობილი ზუსტად უნისონში, ბ) რქა (ყანწი, სახმო რეზონატორი),

დღემდე არაა სანათადოდ შესწავლილი.

³ რუხაძის თანახმად, (2018:551) სავარაოდოდ მესხეთში 5:5 და ფშავში 5:1 ტიპის გუდასტივრების გვხვდებოდა. ავტორის ყველა ქართულ და ლაზურ გუდასტივრს ქოლგისებრთა ტიპში მოიაზრებს. საკრავის ადგილობრივი სახელები დაუზუსტებელი რჩება.

გ) თვლების ნახევრადპარალელური განლაგება (6:3 ან 5:3), დ) უწყვეტი ანდა შეწყვეტილი მრავალხმიანი ფაქტურა, ე) ტონიკა, როგორც წესი, ღია მეორე სახმო ნახვრეტის წყვილზე, ვ) ნეიტრალური დაბალი მეშვიდე საფეხური და ტერცია. მხედველობაში ვიღებთ შავიზღვისპირეთის თულუმების (*tulum* და *touloum*) მრავალხმიან ეფექტებს და შესაძლებლად მიგვაჩნია ეს თანაბარდანაყოფებიანი (თანაბარი რაოდენობის თვლებით) გუდასტივრები ერთ კატეგორიაში გავაერთიანოთ.

ზემოაღწერილი ტიპის გუდასტივრები გამოიყენებოდა და დღემდე გამოიყენება შემდეგი ეთნიკური ჯგუფების მუსიკალურ ცხოვრებაში: სომხებთან (?), ჩუვაშებთან, ქართველებთან, ბერძნებთან (ეგეოსის კუნძულები და პონტო), ჰემშინებთან, ლაზებთან, მალტელებთან, მორდოველებთან (?). მსგავს ტიპს, 4+2 ზიგზაგისებური ნახევრადპარალელური თვლებით, იყენებენ მარიელები და ჩუვაშები. ვინაიდან ერთადერთი ცნობილი დასახელებები გუდასტივრებისა, რომლებიც თითქმის ექსკლუზიურად ამ ტიპს ეკუთვნის, არის ქართული სახელწოდებები, შეიძლება საერთო ტერმინის სახით ავირჩიოთ ტერმინი „გუდასტივრი-ჭიბონის ტიპი“.

ისტორიულ-კულტურული საფუძველი და ინტერპრეტაცია

ზოგიერთი მკვლევარი, პირველყოფისა, ქრისტიან არენსი (Ahrens, 1987: 40) ცდილობს B ტიპის გუდასტივრების წარმოშობა ანტიკურ ავლოსს დაუკავშიროს. მიუხედავად ამისა, ანტიკურ ბერძნულ წყაროებში არ მოგვეპოვება ცნობები გუდასტივრების შესახებ და ძალიან სქემატური სკულპტურები, რომლებზეც წარმოდგენილია ჩასაბერი ინსტრუმენტები, არ მიუთითებენ ორლულიანი სტივრების არსებობას. ანტიკური საბერძნეთის ავლოსი და თულუმი (*touloum*) წარმოაჩენენ ფუნდამენტურ განსხვავებებს მორფოლოგიაში, დაკვრის ტექნიკასა და მუსიკალურ ფაქტურაში.

ახლახან აბდულა აკატმა მოგვცა ახალი განმარტება თულუმის ისტორიასთან დაკავშირებით: „ინსტრუმენტში ნათლად ჩანს ქრისტიანობისა და საეკლესიო მრავალხმიანობის გავლენა“ (Akai, 2015: 374). ესაა ორლულიანი სტივრით და ბანის მილის გარეშე გუდასტივრის ისტორიის განხილვის პირველი პირდაპირი მცდელობა ორთოდოქსული სამყაროსა და, შესაბამისად, ბიზანტიისა და კავკასიის ძველი კულტურული ცენტრების კონტექსტში⁴. გუდასტივრი-ჭიბონის ტიპის ყველა სტივრზე, მალტური ზაქქის (*zakq*) გარდა, უკრაინე ეთნიკური ჯგუფები, ვინც, სულ მცირე, ისტორიულად მაინც, მიეკუთვნებიან მართლმადიდებელ ეკლესიას.

განსაკუთრებით, დამაინტრიგებელია სიტუაცია ცენტრალურ ვოლგისპირეთში. მაშინ, რომდესაც მარიელებს (გაქრისტიანებას ეწინააღმდეგებოდნენ მე-19 საუკუნემდე) აქვთ ორლულიანი გუდასტივრი (*შუვირი*) ზიგზაგისებური ნახევრადპარალელური თვლებით (4:2) და მკაფიო, უკიდურესად დისონანსური ფაქტურით, ჩუვაშებსა და შესაძლოა, ასევე, მორდოველებს, ვინც უფრო ადრე მოინათლნენ, ასევე, ჰქონდათ გუდასტივრები მონოქსილური სტივრით და ნახევრადპარალელური სახმო ნახვრეტებით (დამატებით ტიპისა 4:2, რომელიც ჩუვაშებმა მარიელებთან ერთად გაიზიარეს, Iakovlev, 1984). მონოქსილური სტივრის ჩუვაშური ტიპის 5:2 სტივრი დაფიქსირებულია ვან ჰეეს მიერ (Van Hees, Jean-Pierre, 2014: 66, სურ. 4). იგივე 5:3 და 5:2 წარმოდგენილია ქალაქ პოხვისტნევის (სამარას მხარე) ადგილობრივ ისტორიულ მუზეუმში. ანდრეი დავიდოვის (სამარა) პირადი ინფორმაციით, პირველი ნუმუმი შეიძლება მივაკუთვნოთ ჩუვაშურს, მაგრამ ეს დამტკიცებული არაა. მეორე – მორდოვული წარმოშობის უნდა იყოს⁵.

⁴ საინტერესოა, რომ არენსმა არ გამოიციხა პონტოს თულუმის (*touloum*) კავკასიური წარმოშობა (1987: 41).

⁵ ანდრეი დავიდოვს წყალობით შემიძლია ამ ორი სტივრის ფოტოს გაზიარება.

ნებისმიერ შემთხვევაში, ორივე სტვირი მიეკუთვნება იმ რაიონს, სადაც ჩუვაშები და მორდვინები წარმოადგენენ უდიდეს არარუსულ უმცირესობებს. ყურადსაღებია, რომ მოქმა მორდოველების (სამხრეთ რუსეთის *პიშჩინკის* იდენტური) 6:3 ორმაგი ჰორნპაიპის (*mudij*)⁶ ცნობილი რეპერტუარის ნახევარი რუსული საცეკვაო მელოდიებისგან შედგება. დაკვრის ტექნიკა შესაბამემა გუდასტვირისას.

ამგვარად, ორლულიანი გუდასტვირი და ორმაგი ჰორნპაიპი ნახევრად პარალელური თვლებით (5:2, 5:3, 6:3) ცენტრალური ვოლგისპირეთის რეგიონში გამოიყენებოდა და, განსაკუთრებით, განვითარდა ორთოდოქსულ გარემოში. ამ კონტექსტში უნდა გადაიხედოს მე-16-17 სს. მოსკოვის თიხის ფიგურები, რომლებიც გამოსახავენ მუსიკოსებს ბუშტიანი სტვირებით (*bladder pipes*), სადაც ერთ-ერთ მათგანს მოღუნული რეზონატორი აქვს (Kosyh, 2004). სავარაუდოდ, ისინი მიუთითებენ, რომ ორლულიანი სტვირები რქით გამოიყენებოდა რუსეთის სახელმწიფოს მოსკოვის პერიოდში. ევლია ჩელების მიხედვით, მე-17 ს. თურქული *თულუმ დუდუკი* (*tulum düdükü*, როგორც ჩანს, *თულუმი*, Picken, 1975: 547, Ahrens, 1987: 41) იყო „გამოგონილი რუსეთში და მასზე მწყემსები უკრავდნენ“ (Farmer, 1936: 25). ვინაიდან ჩელები 1660-იანებში იმოგზაურა ყირიმიდან ყაზანში, ვერ გამოვრიცხავთ, რომ ეს დებულება რუსეთში არსებული *თულუმის* ტიპის გუდასტვირების შესახებ ეყრდნობა პირად დაკვირვებებს.

გუდასტვირი-ჭიბონის ტიპის ბიზანტიური ან უფრო ადრეული კავკასიური წარმოშობის იდეა შეიძლება კითხვის ქვეშ დადგეს იმ ფაქტის გამო, რომ ბიზანტიური პერიოდის გუდასტვირების შესახებ არანაირი მტიცებულება გაგვაჩნია. დღესდღეობით მხოლოდ შეგვიძლია იმედი ვიქონიოთ, რომ ადრეული სომხური და ქართული წყაროების მომავალში შესწავლამ შეიძლება საშუალება მოგვცეს ახლებურად გავიაზროთ გუდასტვირის კავკასიური ისტორია.

სოციალური ისტორია

ევროპაში მრავალი საუკუნის განმავლობაში შეიძლება იხილოთ გუდასტვირი მეცხვარეების ხელში. ეს არაა გასაკვირი, ვინაიდან მეცხვარეებს, შესაძლოა, სხვებთან შედარებით მეტი შესაძლებლობა ჰქონდათ, შეესწავლათ ესოდენ შრომატევადი საკრავი. შემდგომში, დაკვრა ხელს უწყობდა ჯოგის მთლიანობას, განსაკუთრებით, ძროხებს მოსწონთ გუდასტვირი. შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული შობის სცენებში წარმოდგენილია გუდასტვირი, როგორც ბეთლემში მყოფი მწყემსების მუდმივი ატრიბუტი. ამ მიზეზით, ბევრ ევროპულ ქვეყანაში საშობაო სიმღერები გუდასტვირის აკომპანემენტით სრულდებოდა.

კავკასიასა და შავი ზღვის რეგიონშიც მწყემსები უკრავენ ორლულიან გუდასტვირზე. მიუხედავად ამისა, იმერეთში გუდასტვირის, ასევე, იყენებდნენ მომთაბარე *მესტვირეები* (Korganow, 1900). უხვად (და, უდავოდ, ძვირად) დეკორირებული გუდასტვირი შესაძლოა, მიუთითებდეს წარსულში გუდასტვირის უფრო მაღალ სოციალურ სტატუსზე. ეს უნდა შეესაბამებოდეს გუდასტვირის სოციალურ ისტორიას ევროპაში შუა საუკუნეებიდან ადრეულ მე-20 საუკუნემდე. შემსრულებლები უკრავდნენ უფლისწულებისა და მეფეებისთვის, მოგვიანებით, საკრავს იყენებდნენ მოხეტიალე მენესტრელები, გლეხები და, საბოლოოდ, უფრო დაბალი კლასების წარმომადგენლები. მსგავსად, ეგვიპტეში ორლულიანი *ზუმმარა* იყო „ჯერ კიდევ საყვარელი პასტორალური და სოფლის საკრავი“ (Baines, 1960: 34, cf. Racy, 1994). უფრო ადრეულ პერიოდში, მიუხედავად ამისა, ერთენაკიანი საკრავების სოციალური სტატუსი ეგვიპტეში ბევრად უფრო მაღალი იყო, ვიდრე ბოლო ასწლეულებში (Elsner, 1996: 210).

⁶ არმას ოტო ვაისანენის საველე ექსპედიცია, 1914 https://www.kotus.fi/files/1807/Vaisanen_mordva.pdf. იხ. აგრეთვე, Baines 1960: 50f.).

ქართული კადანსი, ბინარული ჰარმონია და ადრეული ევროპული ინსტრუმენტული მუსიკა

გაბისონიამ წარმოადგინა ქართულ ვოკალურ და ინსტრუმენტულ ფოლკლორულ მუსიკას შორის არსებული მსგავსებები და განსხვავებები და მიუთითა უკანასკნელისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ოსტინატოს ტექნიკაზე. გუდასტვირი-ჭიბონის რეპერტუარის დიდი ნაწილი ეყრდნობა უწყვეტ, ქანქარისებრ მოძრაობას მინორულ ტონიკა-სა და დაბალ VII საფეხურს შორის (ქართული კადანსი). მსგავსი ჰარმონიული მოდელები უდევს საფუძვლად სამხრეთ რუსულ და, განსაკუთრებით, კაზაკების საცეკვაო სიმღერებს, გუსლის მელიოდებს ჩრდილო-დასავლეთ რუსეთში (ფსკოვი, ნოვგოროდი, Morgenstern, 1998), სმოლენსკისა და ტვერის მხარის ადგილობრივ ინსტრუმენტულ ჰანგებს.

ქანქარისებრი ჰარმონიის ძალიან მოკლე მიმოხილვაში პეტერ ვან დერ მერვე (Merwe, 1989: 205–211) მიუთითებს ე.წ. „ორმაგ ტონიკაზე“ რენესანსის საერო ინსტრუმენტულ მუსიკაში, ირლანდიურ და შოტლანდიურ ფოლკლორულ მუსიკაში, ასევე, ამერიკულ შრომის სიმღერებსა და სპირიტუელსებში. ბაროკოს ეპოქიდან მოყოლებული არსებული ევროპული ფუნქციონალური ჰარმონიისგან განსხვავებით, ეს სტილები ეყრდნობა ბინარულ ჰარმონიულ მოდელებს, ასევე, წარმოდგენილს აკორდულ სტრუქტურაში ანდა ნაგულისხმევ ჰარმონიაში.

კონკრეტულად კელტურ მუსიკას საფუძვლად უდევს ბინარული ჰარმონიული მოდელები. ისინი ფოლკლორული პრაქტიკის საფუძველია და, გარდა ამისა, შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, კანონიზებულიც კი იყო პროფესიული კომპოზიტორების, მუსიკოსებისა და თეორეტიკოსების მიერ. ცნობილი „24 measures“ სახეზეა მე-15 საუკუნის გვიან პერიოდამდე (Harper, 2007). ადრე-ვალიური მუსიკის შესახებ პეტერ გრინჰილისა და პოლ უიტაკერის თანამედროვე კვლევებზე დაყრდნობით, სალი ჰარპერი შემდეგნაირად განსაზღვრავს საზომს (უელსურად: *mesur*):

„თითოეული მუსიკალური *mesur* (არაკანონური ნიმუშების ჩათვლით) შედგება არაუმეტეს ორი მონაცვლეობითი ელემენტისგან შემდგარი მოდელისგან, რომელსაც წყაროებში ეწოდება *cyweirdant* (ნოტირებულია, როგორც *k ან l*) და *tyniad* (*t ან o*) [...]. ორივე მათგანი – *tyniad* და *cyweirdant* – შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მარტივი ჰარმონიული ფორმები, რომლებიც აიგება ურთიერთდაკავშირებულ (და კომპლემენტარულ) სამხმოვანებზე, რომლებიც დიდი სეკუნდითაა დაშორებული, სადაც *cyweirdant* შეიძლება შეიცავდეს ბგერებს *a-c-e-g*, ხოლო *tyniad* – ბგერებს *g-b-d-f* [...].“

ბარნაბი ბრაუნი ახასიათებს *cyweirdant* -ს, როგორც „სტაბილურობისა და გადანწყვების ხარისხს“ და კონტრასტულ *tyniad*-ს კი – როგორც „მინაური“ ჟღერადობის დატოვებას“ (Brown, 2009: 47). სწორედ ამიტომ ბრაუნი უარყოფს ტერმინს ორმაგი ტონიკა: „აქ არასდროსაა ორი ‘ტონიკა’“ (ibid). მართლაც, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ადრეული ევროპული და ტრადიციული მუსიკის უდიდესი ნაწილი დაეყრდნობოდა ჰარმონიულ მოდელებს, რომლებიც მხოლოდ ტონიკებს შეიცავენ!

ვალიური და კელტური ჯარისა და არფის მუსიკის ამჟამინდელი კვლევებით განპირობებული ერთ-ერთი ყველაზე ყურადსაღები პერსპექტივა იმაშია, რომ მათ შესაძლოა ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდეთ ბალტიური ფსალტერიონისთვის (რუსული გუსლი), როგორც ჩრდილოეთის ქნარის დღეისათვის არარსებულ ნიმუშებს. მათ შორის საერთო ელემენტია დაკვრის ტექნიკა “block-and-strum technique” და ბინარული ჰარმონია. ეტიმოლოგიური კავშირი ვალიურ “*Canutelyn*”-სა (იგივეა, რაც *canu telyn* =არფაზე დაკვრა) და ბალტიური ფსალტერიონის ფინურ სახელწოდებას “*kantele*”-ს შორის სავსებით შესაძლებელია (Brune, 1975: 83). რა თქმა უნდა, რუსული ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკის ძირითადი პრინციპები არაა აუცილებელი „კელტური წარმოშობისა“ იყოს. ქართული კადანსის ფართო გავრცელება კითხვის ქვეშ აყენებს ამგვარ ახსნას.

უფრო მართებული იქნება, თუ ვიფიქრებთ უფრო სისტემატური გზით – ადრეულ ევროპულ საერო ინსტრუმენტულ მუსიკაში არსებულ საერთო პრინციპებზე.

ევროპის ტრადიციულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ბინარული ჰარმონია ყოველთვის არ ეყრდნობა სეკუნდებს. ქანქარისებრი მოძრაობა კვარტებზე ტიპიურია, მაგალითად, ალპურ *ლენდლერში* (I-V-V-I ან V-I-V-I), სამხრეთ იტალიურ *ტარანტელაში* (V-I-V-I) და მონათესავე ჟანრებში, სერბულ და ხორვატულ *კოლოს* ცეკვებში (I-V-I-V), რუსული და ბელორუსული ინსტრუმენტული ჰანგების დიდ ნაწილში – თუმცა, აქ ერთმანეთს ენაცვლება „არატონიკური“ საფეხურების (II, IV, V, VII) განსხვავებული ვარიანტები (Morgenstern, 2007).

საკმაოდ ხშირად ინსტრუმენტული მუსიკის ამგვარი შაბლონური ტიპები უკიდურესად განმეორებადია და ამიტომ სტრუქტურულად პროგნოზირებადი. აღნიშნული ძალიან მნიშვნელოვანია მომღერლებისა და მოცეკვავეების იმპროვიზაციული სტრატეგიებისთვის, ვინაიდან ეს ფორმულები ძალიან ხშირად დაკავშირებულია ეპიგრამატიკულ ხალხურ პოეზიასთან და ზოგჯერ ცეკვასთან. ალპური *Gstanzln*, იტალიური *სტორნელი*, სლავონიური *ბეჩარაც* (*bečarac*), რუსული *პრიპევკი* ან *ჩასტუშკი* ამ თითქმის პან-ევროპული ფენომენის ყველაზე კარგად ცნობილი წარმომადგენელების მხოლოდ მცირე ნაწილია. უფრო ადრეული თეორიების საპირისპიროდ, რუსული *ჩასტუშკა სხვა, მაგრამ ახალი ჟანრია, რომელშიც* სახეზეა მყარი სტრუქტურული და ფუნქციური პარალელები ანტიკურ ბერძნულ და რომაულ ხალხურ პოეზიასთან (*versus quadratus*, cf. Morgenstern, 2015) და, შესაძლოა, ასევე, ბიზანტიური *პოლიტიკოს* ლექსის⁷ ქორეულ ვარიანტებთან.

მაშინ, როდესაც გუდასტიკირისა და *ჭიბონის* მუსიკაში სახეზეა ბინარული ჰარმონიული ორგანიზების პრინციპები და ზოგჯერ განმეორებადი ფორმა, ისევე, როგორც კელტურ ქნარში, არფასა და გუდასტიკირში, განსხვავებები შეიძლება აღმოვაჩინოთ რეპერტუარის ჟანრულ სტრუქტურაში. აღმოსავლეთ ევროპული მესტიკირეობა, უპირატესად, ასოცირდება საცეკვაო მუსიკასთან, მაშინ, როდესაც კელტი მესტიკირეები კულტურივრებდნენ „მაღალი სტატუსის მოსასმენ მუსიკას“ (Greenhill, 2015) შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, არფაზე და ქნარზე შემსრულებლებთან ერთად. მიუხედავად ამისა, ორლულიანი სტიკირის მქონე გუდასტიკირის რეპერტუარი არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ საცეკვაო ჰანგებით. ვოლგის რეგიონში (ორლულიანი სტიკირი) გუდასტიკირზე უკრავდნენ საქორწინლო ცერემონიებზე, მსვლელობებზე, გაცილების რიტუალებზე, სადღესასწაულო ცერემონიებზე, დაკრძალვასა და სხვა შემთხვევებში, *მესტიკირების* სახობტო სიმღერების ჩათვლით (Korganow, 1900). გუდასტიკირის რეპერტუარი არ შემოიფარგლება მხოლოდ საცეკვაო მუსიკით, როგორც შეიძლება ჩანდეს რიტუალური საქორწინო მელოდიებითა და გუნდური სიმღერის თანხლებიდან (Surmanidze, 2013: 336).

როგორც ჩანს, ორლულიანი სტიკირის მქონე გუდასტიკირებზე ერთი თვალის გადავლენამაც შეიძლება მიგვიყვანოს განსხვავებული რეგიონებისა და განსხვავებულ სოციალურ პირობებში არსებული ევროპული საერო ინსტრუმენტული მუსიკის ფუნდამენტურ პრობლემებამდე. როგორც კელტური მუსიკის კვლევების შთამბეჭდავმა შედეგებმა აჩვენა, ეთნომუსიკოლოგების, მუსიკის ისტორიკოსების, ისტორიაზე ორიენტირებული მუსიკოსებისა და საკრავთა ხელოსნების მეტად ინსტენსიურმა თანამშრომლობამ კულტურათა დიალოგის პერსპექტივაში შეიძლება ახალი სიტყვა თქვას ევროპის სხვა ნაწილების მუსიკის ისტორიაში.

⁷ ბიზანტიურ *პოლიტიკოს* ლექსს (*politikós stikhos*) შინაარსობრივად კავშირი არ აქვს პოლიტიკასთან. ეს არის სპეციფიკური 15 მარცვლისაგან შედგენილი იამბიკური ლექსი, ტრადიციული ხალხური პოეზიის პოპულარული მეტრი ბიზანტიის იმპერიის დროიდან.

დასკვნები

1. ორლულიანი სტივის მქონე გუდასტირების გუდასტირი-ჭიბონის ტიპი წამონევს გუდასტირის განსხვავებული, კავკასიურ-ბიზანტიური ისტორიის საკითხს; არსებული შეხედულება, რომ შუა საუკუნეების რუსულ მუსიკაში არ გვხდება მრავალხმიანი გუდასტირი ბურდონის გარეშე, გადასასინჯია (Morgenstern, 2009: 194).

2. გუდასტირების განვითარება განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო ქრისტიანულ შუა საუკუნეებში. პოპულარული იდეა იმის შესახებ, რომ გუდასტირი წინაქრისტიანული (წარმართული) ტრადიციების მატარებელია, ფუნდამენტურად მცდარია;

3. გუდასტირის გუდასტირი-ჭიბონის ტიპი ამჟამად ასოცირდება საცეკვაო მუსიკასთან. მიუხედავად ამისა, მისი ისტორია უფრო ფართო ჟანრულ კონტექსტში უნდა იქნეს გამოკვლეული;

4. ვერტიკალური მუსიკალური აზროვნების პრინციპი, რომელიც არაა დაკავშირებული ევროპულ ფუნქციურ ჰარმონიასთან, განსაკუთრებით. ბინარულ ჰარმონიასთან, ფუნდამენტური მნიშვნელობისაა ევროპის ბევრი რეგიონის ადრეული ინსტრუმენტული მუსიკისთვის.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

ULRICH MORGENSTERN
(AUSTRIA)

DRONELESS DOUBLE-CHANTER BAGPIPES IN COMPARATIVE AND HISTORICAL PERSPECTIVE

Most musicians in the world would be associated with the bagpipe, if not directly the Great Highland pipe so at least a combination of typically one melody pipe (*chanter*) with one or several drone pipes. However, ethnoorganologists long ago identified a considerable number of bagpipes lacking a separate drone. According to historical sources and recent ethnography most of these droneless bagpipes are provided with a double chanter. Unfortunately, organological research of this bagpipe type from a broad historical and geographical perspective is rather limited.

In the following I am going to outline a framework for a comparative study of droneless double-chanter bagpipes, considering morphology (ergology), as well as playing techniques and the intended (and resulting) multipart texture. I will offer a few thoughts on the possible historical background of a particular type of these bagpipes and to their musical texture in its relation to other domains of early European instrumental music.

Morphological Typology

Double wind instruments can be divided according to the divergent or parallel position of the two tubes. The first group includes the Ancient *aulos* and *tibia*, the *launeddas*, the *zampogna*, and many Medieval and Renaissance double flutes or bagpipes. The pipes are fingered with the right and the left hand separately, typically covering different segments of the instrument's tonal range. In the present study I will focus exclusively on pipes with a fundamentally different design and playing technique. This second group is characterized by close parallel sets of two pipes of equal length. The arrangement of the fingerholes can be (a) *full parallel*, with equal number of holes on the same level, (b) *half parallel*—with one to three holes on the semi-melodic pipe¹ and three to one hole pairs on the both pipe, and (c) what can be called *staggered half parallel*—when one hole of the semi-melodic pipe is lower than the lowest hole of the melodic pipe. Hole pairs are typically covered with one finger.

Two general construction methods of the double chanter have to be distinguished: the *monoxyle* (two parallel bores in a single piece of wood) and the *composed* one, when two parallel pipes are closely fixed together. The monoxyle type (type A) is known from Medieval Europe (France, Spain) and in recent practice in Istria and Cres (*mih*), Bosnia-Herzegovina (*diple*) and Gascony (*boha*), rarely in the Aegean islands as well as among the Chuvash and possibly the Mordvins of the Central Volga region. The arrangement of the fingerholes is either full parallel (5:5, 6:6) or half parallel (5:2, 5:3, 6:1, 6:2, 6:3). Sometimes monoxyle chanters have a triple bore, as for instance the mysterious 14th- century bagpipe chanter, recently found in Staraja Russa, in the Region of Velikii Novgorod. In the Carpathian region multiple-bored monoxyle chanters have been combined with a separate single drone in a comparatively late period (Lommel, 2008).

¹ A term proposed by Jean-Pierre Van Hees (2014).

Bagpipes of type B are in use on the Aegean islands (*tsambouna*, *askomadoura*) and Malta (*žaqq*), in Georgia (*gudastviri* in Racha and Kartli, *chiboni* in Achara and Meskheta, fig. 1, 2), Armenia (*parkapzuk*) and, most prominently, on the Turkic Black sea coast among the Hemshin (Hemşinli) and the Laz (*tulum*, fig. 3), among their historical neighbors, the Pontic Greeks (*touloum*), as well as in the Central Volga region among the Mari (*shuvyr*), the Mordvins (*puvama*) and the Chuvash (*shapar*). They are also found in North Africa and the Near East as well as in the Bushehr region in Southern Iran (*ney-anbān*). Type B bagpipes consist of two cane (more rarely bone or metal) pipes, with single reeds, either united by a wooden yoke and twisted together or (in the Arab world) connected with the bag through a twin-holed stock. Most double chanters of type B enter a common cow-horn bell. The finger-hole position is half parallel (4:2, 5:1, 5:2, 5:3, 6:2, 6:3), in the Black Sea region also full parallel (5:5, 6:6), and among the Mari and sometimes the Chuvash staggered half parallel (4:2).

Due to the close similarities between bagpipes of type B and bagless double hornpipes, Anthony Baines has presented what he called “primitive bagpipes and hornpipes” (Baines, 1960: 27) in the same chapter. The greatest advantage of the bag must be seen less in the stable air stream (which can be achieved also with so-called circular breathing) but in keeping constant moisture and temperature, and therefore the tuning (Campbell, 1994: 8). A further advantage is the piper’s possibility to play and to sing at the same time, to communicate during performance, and even to dance which would be hardly possible when blowing the hornpipe.

Playing Techniques and Multipart Texture

Doubling reed pipes of equal length has three possible advantages, compared with single pipes. The way these qualities are used or not used depends on the traditional sound ideal.

1. In European traditions and in the Pontic region pipers prefer an exact unison of the two pipes (Ahrens, 1973: 124, Rihtman, 1981: 276, Campbell, 1996: 99)2.

2. Reed pipers in Arab countries, in contrary, achieve beating effects, arising from a slightly divergent pitch of the two pipes of the *mijwiz* (Racy, 1994: 43f.).

- 3 European and Pontic double-chanter pipes are made for solo multipart music: “the primary aim of doubling is to enable polyphonic playing” (Ahrens, 1973: 125).

Anthony Baines’ term “primitive bagpipes” seems to be unfortunate. As a matter of fact, making, tuning, and playing double-chanter bagpipes and bagless double reedpipes is anything but a simple task. It demands practical knowledge in acoustics as well as a clear concept of sound and of multipart texture either. That’s why the same Baines speaks with great admiration of Mordovian hornpipers: “The players achieve a rich mixture of drone, harmony, and true polyphony” (Baines, 1960: 49). Such *mixed textures* are typical to many traditions of solo multipart instrumental music in general (Morgenstern, 2016).

Chanters with half parallel holes cannot be played in other than a multipart texture. The texture of equal-holed (full parallel) chanters is unison when the hole pairs are covered by one finger. Hemshin, Laz and also Pontic Greek pipers, however, achieve double notes either by blocking the two upper finger holes of one pipe with wax (Ahrens, 1973: 125, Picken 1975: 529)—thus turning a melodic in a semi-melodic pipe or with “the technique of partial fingering” (Ahrens *ibid.*) of a

² Contrary to Campbell Ahrens doubts a considerable sound amplification by doubling the pipes. Unfortunately, the acoustics of doubled hornpipes and bagpipes have not yet been studied in a desirable way.

hole pair (cf. Picken 1975: 536).

The Georgian double-chanter bagpipes *gudastviri* (6:3) and *chiboni* (5:3)³ are famous for their particularly high-elaborated texture (Rukhadze, 2018: 549). Tamaz Gabisonia emphasizes the specific instrumental character of *chiboni* ostinato polyphony (Gabisonia, 2010: 420). At the same time “separated melodic layers” (Gabisonia, 2010: 419) in instrumental music “can reflect a functional vocal polyphony” (ibid., see also Rukhadze, 2018: 553). The most striking common element linking Georgian bagpipes with vocal polyphony is the so-called *Georgian cadence* (VII–I) “so often used in Georgian polyphony, with a concluding fifth” (Jangulashvili, 2015: 409). It is most obvious in dance tunes similar the famous Caucasian *Lezginka* (I–VII–VII–I, in minor). As will be shown later, similarities between the Georgian cadence can not only be found in Western European Medieval chant (ibid.) but also in early secular and recent traditional forms of instrumental music in other parts of Europe.

The *Gudastviri-Chiboni* Type

One distinct and very wide spread version of type B bagpipes can be identified by the following characteristics: (a) two reed pipes, united in a wooden yoke, tuned in exact unison, (b) common cow-horn bell, (c), half parallel arrangement (6:3 or 5:3) of the finger holes, (d) continuous or interrupted multipart texture, (e) the tonic usually on the open second hole pair, (f) neutral subtonic and third. Taking in consideration the multipart effects of the Black Sea *tulum* and *touloum* we can include these equal-holed bagpipes in the same category.

Bagpipes of the type described until recently were used or are still in use in the musical live of following ethnic groups: Armenians (?), Chuvash, Georgians, Greeks (Aegean islands and Pontos), Hemshin, Laz, Maltese, Mordvins (?). A similar type with 4+2 staggered half parallel holes is used by the Mari and the Chuvash. As the only known bagpipe names which refer nearly exclusively to this type are the Georgian ones we may chose *gudastviri-chiboni* type as a generic term.

Historical-cultural Background and Interpretation

Some scholars, first of all Christian Ahrens (1987) tried to link the origin of Type B bagpipes to the Ancient *aulos*. However, there is no evidence on bagpipes in Ancient Greece, and the very schematic sculptures showing parallel wind instruments (Ahrens, 1987: 40) not necessarily indicate a double reedpipe. The Ancient Greek *aulos* and the *touloum* show fundamental differences in morphology, playing technique and musical texture.

A new historical explanation of the *tulum* has been proposed recently by Abdullah Akat: “The effects of [sic] Christianity and church polyphony had on the instrument is evident” (Akat, 2015: 374). This is the first direct attempt to discuss the history of droneless double-chanter bagpipes against the background of the Orthodox world and therefor of the ancient cultural centers of Byzantium and the Caucasus⁴. With the exception of the Maltese *żaqq* all bagpipes of the *gudastviri-chiboni* type are played by ethnic groups which at least historically are closely related to the Orthodox church.

³ According to Rukhadze (2018: 551) in Mesheti 5:5 and in Pshavi also 5:1 type bagpipes could be found. As the author subsumes all Georgian and Laz bagpipes in the umbrella term *gudastviri*, the local names of these bagpipes remain unclear.

⁴ Interestingly, it was Ahrens who did not exclude a Caucasian origin of the Pontic *touloum* (1987: 41).

Particularly intriguing is the situation in the Central Volga region. While the Mari who have resisted Christianization until the 19th century have a double-chanter bagpipe (*shuvyr*) with staggered half parallel holes (4:2) and a distinct, and extremely dissonant texture, the Chuvash and possibly also the Mordvins who were baptized considerably earlier had also bagpipes with a horn-belled monoxyle chanter and half parallel finger holes (in addition to the 4:2 type the Chuvash share with the Mari, cf. Yakovlev 1984). A Chuvash 5:2 type bagpipe is depicted in Van Hees (Van Hees, Jean-Pierre, 2014: 66, fig. 4). Similar 5:3 and 5:2 monoxyle chanters can be found in the Local History Museum of the town Pokhvistnevo in the Oblast of Samara. According to personal communication by Andrey Davydov (Samara) a Chuvash attribution of the first specimen is possible but not proved. The second is supposed to be of Mordvinian origin⁵. In any case, both chanters belong to an area where the Chuvash and the Mordvins are the largest non-Russian minorities. It is also noteworthy that half of the known repertoire of the 6:3 double hornpipe *nudij* 6 of the Moksha Mordvins (identical to the South Russian *pishchiki*) consists of Russian dance tunes. The playing technique corresponds with that of the *gudastviri*.

Thus, double-chanter bagpipes and double hornpipes with half parallel finger holes (5:2, 5:3, 6:3) in the Central Volga region have been used and cultivated particularly in an Orthodox environment. In this context clay figures from 16th- or 17th-century Moscow showing musicians with bladder pipes one of which is provided with a curved resonator (Kosykh, 2004) have to be reconsidered. It is very likely that they indicate the use of double-chanter pipes with horn bells in the Moscow period of the Russian state. According to Evliyâ *Çelebi* the 17th-century Turkish *tulûm dūdūkī* (obviously a *tulum*, cf. Picken, 1975: 547, Ahrens, 1987: 41) was “[i]nvented in Russia and played by their shepherds” (Farmer, 1936: 25). As *Çelebi* in the 1660ies traveled from the Crimea to Kazan, we cannot exclude that his statement on *tulum*-type bagpipes in Russia is based on personal observations.

The idea of a Byzantine or even earlier Caucasian origin of the *gudastviri-chiboni* type of the bagpipe can be questioned by the fact that we have no evidence on bagpipers of Byzantine times. At present we can only hope that a future examination of Early Armenian and Georgian sources could reveal new insights in the Caucasian history of the bagpipe.

Social History

Everywhere in Europe for many centuries the bagpipe can be found in the hands of shepherds. This is not surprising, as shepherds had probably more possibilities than other people to learn such a time-consuming instrument as the bagpipe. Further, piping may help to keep the herd together, as notably the cows like bagpipes very much. Since the Middle Ages, Nativity scenes show the bagpipe as a constant attribute of the shepherds in Bethlehem. For this reason, in so many European countries carols were performed with the accompaniment of the bagpipe.

Double-chanter bagpipes are played in the Caucasus and the Black Sea region by shepherds either. However, in Imeretia the *gudastviri* was used also by the itinerant *mesvirebi* (Korganow, 1900). The lavish (and doubtlessly expensive) decoration of the *gudastviri* may indicate a much higher social status of the bagpipe in the past. This would correspond with the bagpipes' social

⁵ I am indebted to Andrey Davydov for sharing photos of these two chanters.

⁶ Fieldwork by Armas Otto Väisänen in 1914: <https://www.kotus.fi/files/1807/Vaisanen-mordva.pdf> (See also Baines 1960: 50f.).

history elsewhere in Europe from the Middle Ages to the early 20th century. Bagpipers played for Princes and Kings, later the instrument was used by traveling minstrels, by peasants, and eventually by representatives of the lowest classes. Similarly, in Egypt the double-pipe *zummara* is “still a favorite pastoral and village instrument” (Baines, 1960: 34, cf. Racy, 1994). In earlier times, however, the social status of single-reed instruments in Egypt was much higher than in the last centuries (Elsner, 1996: 210).

The Georgian Cadence, Binary Harmony and Early European Instrumental Music

Gabisonia has figured out similarities and differences between Georgian vocal and instrumental folk music and pointed to the specific ostinato technique of the latter. A great deal of the *gudastviri/chiboni* repertoire is based on a continuous pendular movement between the minor tonic and the subtonic (the Georgian cadence). Similar harmonic patterns are the fundament of South Russian, and particularly of Cossack dance songs, of *gusli* tunes in the Russian Northwest (Pskov, Novgorod, cf. Morgenstern, 1998), an of local instrumental tunes in the Oblasts of Smolensk and Tver’.

In a very brief survey on pendular harmony Peter Van der Merwe (Van der Merwe, 1989: 205-211) points to what he calls the “double tonic” in secular instrumental music of the Renaissance, in Irish and Scottish folk music as well as in shanties and American work songs and spirituals. Unlike European functional harmony since the Baroque era these styles are based on binary harmonic patterns, either manifest in a chordal structure or as implied harmony.

Binary harmonic patterns are fundamental particularly to Celtic music. Not only they are an implicit foundation of folk practice, they even have been canonized by professional composers, musicians and theorists since the Middle Ages. The famous “24 measures” can be traced back to the late 15th century (Harper, 2007). Based on recent studies on Early Welsh music by Peter Greenhill and Paul Whittaker, Sally Harper gives the following definition of a measure (Welsh: *mesur*):

Each musical mesur (including the non-canonc samples) consists of no more than a pattern of two alternating elements, termed cyweirdant (notated as k or 1) and tyniad (t or 0) in the sources [...]. Both tyniad and cyweirdant may be defined as simple harmonic forms built from a set of interlocking (and complementary) triads located a major second apart, where the cyweirdant might comprise the notes a-c-e-g, and the tyniad g-b flat-d-f [...].

Barnaby Brown describes *cyweirdant* with “the quality of stability and resolution” and the contrasting *tyniad* with “departure from the ‘home’ sonority” (Brown, 2009: 47). That’s precisely why Brown rejects term *double tonic*: “there are never two ‘tonics’” (ibid.). Indeed, otherwise a great deal of European early and traditional music would be based on harmonic patterns consisting exclusively of tonics!

One of the most captivating and demanding perspectives arising from recent studies on Welsh and Celtic lyre and harp music is their possible historical significance for the Baltic psaltery (Russian *gusli*) as decedents of the Northern lyre. The common element is the chordal “block-and-strum technique” and binary harmony as well. An etymological relation between the Welsh *Canutelyn* (also as *canu telyn* = to play the harp) and the Finnish name of the Baltic psaltery *kantele* is fairly possible (Brune, 1975: 83). Of, course, the basic principles of Russian traditional instrumental music are not necessarily of “Celtic origin”. The wide dissemination of the Georgian cadence alone would question such an explanation. Rather we are encouraged to think in a more systematic way

on common principles in Early European secular instrumental music.

Binary harmony in traditional instrumental music of Europe is not exclusively based on second intervals. Pendulare movements in fourths are typical, for instance, to the Alpine *Ländler* (I-V-V-I or V-I-V-I), the South Italian *Tarantella* (V-I-V-I) and related genres, to Serbian and Croatian *kolo* dances (I-V-I-V), to a great deal of Russian and Belorussian instrumental tunes—however here different variants of the “non-tonic” (II, IV, V, VII) are mutually exchangeable (Morgenstern, 2007).

Very often such formulaic types of instrumental music are highly repetitive and therefore structurally predictable. This is of highest importance for improvisational strategies of singers and dancers, as these formulas are very often related to epigrammatic folk poetry and sometimes to dance. Alpine *Gstanzln*, Italian *stornelli*, Slavonian *bećarac* Russian *pripevki* or *chastushki* are but a few of the best-known representatives of this nearly pan-European phenomenon. Contrary to earlier theories, the Russian *chastushka* is anything but a recent genre and exhibits strong structural and even functional parallels to Ancient Greek and Roman folk poetry (*versus quadratus*, cf. Morgenstern, 2015), and possibly also to trochaic versions of the Byzantine *politikos* verse.

While *gudastviri* and *chiboni* music shares principles of binary harmonic organization and sometimes repetitive form with the Celtic lyre, the harp and the bagpipe, differences can be found in the genre structure of the repertoire. Eastern European piping is primarily associated with dance music, whilst in the Celtic world bagpipers have cultivated “high-status listening music” (Greenhill, 2015) since medieval times, alongside with harpers and lyre players. Nevertheless, the repertoire of double-chanter bagpipes was not entirely confined to dance tunes. In the Volga region (double-chanter) bagpipes were played also at wedding ceremonies, pageants, seeing-off rituals, commemorations, funerals and further, more solemn occasions (Yakovlev, 1984: 77-81). In Imeretia the *gudastviri* is frequently used for song accompaniment, including the praise songs of the *mestvirebi* (Korganow 1900). The *gudastviri* repertoire is also not entirely limited to dance music, as ritual wedding tunes and the accompaniment of choral singing (Surmanidze, 2013: 336f.) may indicate.

It turns out that even a cursory glance at droneless double-chanter bagpipes can lead us to fundamental issues of early European secular instrumental music in different regions and in different social settings. As the fascinating results of Celtic music studies demonstrate, a more intensive collaboration of ethnomusicologists, music historians, historically oriented musicians and instrument makers in a cross-cultural perspective may open new pages of music history in other parts of Europe as well.

Conclusions

1. The *gudastviri-chiboni* type of droneless double-chanter bagpipe raises the question of a distinct Caucasian-Byzantine history of the bagpipe. A former notion that Medieval Russian music did not know droneless multichanter bagpipes (Morgenstern, 2009: 194) has to be revised.

2. The development of bagpipes was particularly fruitful in the Christian Middle Ages. The popular idea of bagpipes as carriers of pre-Christian (pagan) traditions is fundamentally wrong.

3. The *gudastviri-chiboni* type of the bagpipe nowadays is closely associated with dance music. Nevertheless its history has to be studied in a broader genre context.

4. Modes of vertical musical thinking, not related to European functional harmony, particularly binary harmony, are fundamental to early instrumental music in many regions of Europe. Comparative studies in this field are highly desirable.

References

- Ahrens, Christian. (1973). "Polyphony in Touloum Playing by the Pontic Greeks." In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5. Pp. 122–131 (in German).
- Ahrens, Christian. (1987). *Aulos, touloum, fischietti: Antike Traditionen in der Musik der Pontos-Griechen und der Graeko-Kalabrier (Aulos, touloum, fischietti: Ancient traditions in the music of the Pontic Greeks and the Graeko-Calabrians)*. Aachen: Alano-Verlag (in German).
- Akat, Abullah. (2015). "Instrumental Polyphonic Folk Music in the Eastern Black Sea Region of Turkey." In: *Proceedings of The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 370–375. Editors: Jordania, Joseph and Tsurtsumia, Rusudan. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Baines, Anthony. (1960). *Bagpipes* (Occasional Papers on Technology, no. 9). Oxford: Oxprint Ltd.
- Brown Barnaby. (2009). "Scottish Traditional Grounds. Part one." In: *Piping Today* 38. Pp. 44–47.
- Brune, John A. (1975). "Geige und Geigenmusik in Großbritannien und Irland" ("The fiddle and fiddle music in Ireland"). In: *Die Geige in der europäischen Volksmusik: Bericht über das 1. Seminar für europäische Musikethnologie*, St. Pölten, 1971. Pp. 81–88. Editors: Deutsch, Walter and Haid, Gerlinde (in German).
- Campbell, Dirk. (1995). "Eastern bagpipes: Origins, construction and playing techniques." In: *Chanter* 8 (1995–1996). Pp. 8–20.
- Elsner, Jürgen. (1996). "Klarinetteninstrumente in der europäischen Volksmusik und außerhalb Europas." In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Band 5: Kas-Mein*. Editor: Finscher, Ludwig. Pp. 195–214 (in German).
- Farmer, Henry George. (1936). "Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century." In: *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 1. Pp. 1–43.
- Gabisonia, Tamaz. (2010). "Forms of the Georgian Folk Instrumental Polyphony." In: *Proceedings of The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 417–424. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Greenhill, Peter. (2015). "A Technique for Ancient Solo Lyre." In: *Robert Ap Huw Music and Manuscript Discussions* (<https://petergreenhill.wordpress.com/2017/02/09/a-technique-for-ancient-solo-lyre/>, accessed July 2018).
- Haas, Ain. (2001). "Intercultural Contact and the Evolution of the Baltic Psaltery." In: *Journal of Baltic Studies* 32:3 (Fall). Pp. 209–250.

- Harper, Sally. (2007). "Dafydd ap Gwilym, poet and musician." Web publication/site, Swansea University, Welsh Department. <http://www.dafyddapgwilym.net/essays/sally-harper/index-eng.php>
- Jangulashvili, Svimon. (2015). "Georgian and European Polyphonies of the Middle Ages: Several Parallels." In: *Proceedings of The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 406–427. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Kosykh, Aleksey. (2004). "Kak mogla vyglyadit' volynka skomorosh'ya" ("How the skomorokh bagpipe could look like?"). In: *Izobrazitelnye pamiatniki: stil', epokha, kompozitsii*. Material tematicheskoy nauchnoy konferentsii. Sankt-Peterburg: SPBGU. Pp. 173–176 (in Russian).
- Korganow, Basil. (1900). "Mestwirebi, die Troubadoure des Kaukasus" ("Mestvireebi, the troubadours of the Caucasus"). In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1:4. Pp. 627–629 (in German).
- Lommel, A. (2008). "The Hungarian Duda and Contra-Chanter Bagpipes of the Carpathian Basin." In: *The Galpin Society Journal*, 61. Pp. 305–321.
- Morgenstern, Ulrich. (1998). "Zur Tradition der Flügelzither Gusli im Gebiet Novgorod" ("Towards the wing zither gusli in the Oblast of Novgorod"). In: *Berichte aus dem Nationalkomitee des ICTM, VI/VII* *Berichte aus dem Nationalkomitee des ICTM, VI/VII: Musik und Symbol – Musik und Region – Freie Berichte*. Pp. 183–196. Editor: Bröcker, Marianne. Bamberg: UB. (in German).
- Morgenstern, Ulrich. (2007). *Die Musik der Skobari. Studien zu lokalen Traditionen instrumentaler Volksmusik im Gebiet Pskov (Nordwestrußland) (Music of the Skobari. Studies on local traditions of folk instrumental music in the Oblast of Pskov, North-West Russia)*. Göttingen: Cuvillier, vol. 1 (in German).
- Morgenstern, Ulrich. (2009). "'Nothing but a bagpipe' – A study of the Russian *Volynka*." In: *Studia instrumentorum musicae popularis (New Series) I*. Pp. 193–222. Editor: Jähnichen, Gisa. Münster: MV Wissenschaft.
- Morgenstern, Ulrich. (2015). "Dichten und Tanzen als soziale Interaktion. Beobachtungen zur russischen *častuška* und verwandten Gattungen" ("Poetry and dance as social interaction. Observations on the Russian chastushka and related genres"). In: *Der Tanz in der Dichtung - Dichter tanzen. Walter Salmen in Memoriam*. Pp. 303–327. Editors: Busch-Salmen, Gabriele, Fink, Monika and Nußbaumer, Thomas. Hildesheim, Zürich, New York: Olms (in German).
- Morgenstern, Ulrich. (2016). "European Traditions of Solo Multipart Instrumental Music. Terminological Problems and Perspectives." In: *Res Musica* 8. Pp. 100–115. Editor: Pärtlas, Žanna.
- Picken, Laurence. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*. Toronto: Oxford University Press.

- Racy, Ali Jihad. (1994). "A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz." In: *Ethnomusicology*, 38:1. Pp. 37–57.
- Rihtman, Cvjetko. (1981). "Die *Diple auf dem Gebiet* Bosniens und der Herzegowina" ("The *diple on the territory of* Bosnia and Hercegovina"). In: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan* Elscheková. Bratislava: VEDA. Pp. 267–284 (in German).
- Rukhadze, Teona. (2018). "*Gudastviri* in the Traditional Music of Georgians Living in Georgia and beyond its Borders (Polyphony and Other Peculiarities of Performance)." In: *Proceedings of The Eight International Symposium on Traditional Polyphony*. Pp. 549–555. Editors: Turtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Surmanidze, Lolita. (2013). "*Chiboni* as a Symbol of the Region." In: *Studia instrumentorum musicae popularis (New Series) III*. Pp. 331–338. Editor: Jähnichen, Gisa. Münster: MV Wissenschaft.
- Van der Merwe, Peter. (1989). *Origins of the popular style: the antecedents of twentieth-century popular music*. Oxford, New York: Clarendon Press.
- Van Hees, Jean-Pierre. (2014). *Cornemuses, un infini sonore (Bagpipes, an infinite sound)*. Spézet: Coop Breizh (in French).
- Yakovlev, Valery. (1984). "Volynka u povolzhskikh narodov" ("The bagpipe among the peoples of the Central Volga region"). In: *Muzykal'nyi fol'klor i tvorchestvo kompozitorov Povolzh'ia. Sbornik trudov*. Pp. 75–83. Editor: Zemfira Saidasheva, Moskva: GMPiG (in Russian).

სურათი 1. აჭარული *ჭიბონი* (5:3). დაცულია ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების მუზეუმში.

Figure 1. A *chiboni* from Achara (5:3). Preserved at the Museum of Georgian Folk Songs and Instruments.



სურათი 2. რაჭული *გუდასტვირი* (2:5). დაცულია ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების მუზეუმში.

Figure 2. A *gudastviri* from Racha (2:5). Preserved at the Museum of Georgian Folk Songs and Instruments.



სურათი 3. ლაზური თულუმი (5:5). დაცულია ბერილინის მუზეუმში – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum, VII b 18.

Figure 3. A Laz *tulum* (5:5). Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum, VII b 18.



სურათი 4. ჩუვაშური შაფარი (5:2). დაცულია მუსიკალური საკრავების მუზეუმში, 1993:051. ფოტო: ©RMAH, ბრიუსელი.



Figure 4. A Chuvash *shapar* (5:2) Musical Instruments Museum, 1993.051. photo credit: ©RMAH, Brussels.




მონოფონური მალოდიკის ილუზია ლიტვურ ტრადიციულ
საკრავიერ მრავალხმიან კომპოზიციებში: ნოტირება და გზარის ალქა

ბოლო პერიოდის ჩემმა პრაქტიკულმა გამოცდილებამ შთამაგონა ყურადღება გამემახვილებინა ბგერის ილუზიის ფენომენზე ლიტვურ ტრადიციულ მრავალხმიან მუსიკაში. წელს ზამთარში, ჯგუფის „ტრის კეტურიოზე“ სუტარტინესის მომღერლებთან ერთად მე შევესრულე მუსიკალური ნაწარმოები „Škis, kate“ მრავალხმიან უენო სალამურზე (ლიეტ. სკუდუჩიას). კონცერტის შემდეგ ერთმა მსმენელმა ჩანაწერი თავისი ფეისბუქის გვერდზე ატვირთა, რომლის „უცხო ყურით“ მოსმენის შემდეგ, მომღერლები ვერ იჯერებდნენ, რომ ეს სწორედ ის კომპოზიცია იყო რომელიც ერთად შევესრულეთ (აუდიომაგ. 1).

ამ საკითხის განხილვამდე, უპირველესად, საჭიროა მოკლედ აღვწერო ოთხი ან ხუთი პატარა სასტიკინელისაგან შედგენილ სკუდუჩაზე (სურ. 1) შესრულებული ლიტვური მრავალხმიანი მუსიკის თავისებურებები.

– ამ კომპლექტში ცალკე აღებულ თითოეულ სასტიკინელს თავისი სახელი აქვს (რეგიონის მიხედვით). მაგალითად, ვაბალინინკასში: I – ტიტიტითიტითიტ, II – ტითიტითიტითიტ, III – კეკეპას, IV – უნტუტის, VI – უნტიტე, (VI, VII) უკას (კულდუკას). – მრავალი სკუდუჩაის სახელი ემთხვევა მასზე შესრულებული ინდივიდუალური პარტიების სახელებს, ანუ ერთ-ერთი მთავარი კომპოზიციის „უნტიტე“-ს რიტმულ ფორმულებს, მაგ.: „ტი-ტი ტიუ ტი-ტიუტ“, „ტიუ ტი-ტი ტიუტ“, „უტ-უტ უნ-ტი-ტი“ და ა.შ. (მაგ. 1, 2). – გრძელი და მოკლე ბგერები, შესაბამისად, ურთიერთქმედებენ გრძელი და მოკლე მარცვლების ჰარმონიზაციით. ზოგიერთი მარცვალი აღნიშნავს როგორც ბგერების სიგრძეს, ისე პაუზას. როგორც ადრე ამბობდნენ: „შენ ჩაბერე პირველ სალამურს ტი-ტი ტიუ ტი-ტიუტ“ , მე ჩაბერავ მეორეს ტიუ ტი-ტი ტიუტ 

და ის ჩაბერავს მესამეს ა-პუ, ა-პუ, აა-პუ , და ა.შ. (LLIM: 12)¹. როგორც ადოლფას საბალიაუსკასი ამბობს, მესამე შემსრულებელი „სუნთქავს“ ინტერვალს პირველ და მეორე შემსრულებელს შორის, ამიტომ მას ჰქვია კეკეპას². ეს ყველაფერი ქმნის პირქუშ და შეკრულ სისტემას, რომელიც შეიძლება აღვწეროთ როგორც მარცვლოვანი რიტმული ნოტირება³.

– სკუდუჩაზე შესრულებული ნაწარმოებები ხასიათდება შემავსებელი და სინკოპური რიტმების კომბინირებით; შემსრულებლები იყენებენ 6 სხვადასხვა რიტმულ ფორმულას და თავისუფლად იმპროვიზირებენ ზოგიერთ ინტერვალზე.

1 LLIM _ Paliulis, Stasys, Compiler. *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai* [Folk Instrumental Music of Lithuania. Wind Instruments]. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla ‘National Publisher of Literary Works’, 1959.

2 Sabaliauskas, Adolfas. Žiemų-rytiečių lietuvių tautinė muzika ir muzikos instrumentai [The Folk Music and Music Instruments of the People in North-east Lithuania]. In *Lietuvių tauta: Lietuvos mokslo draugijos raštai* [Lithuanian nation: Papers of the Lithuanian Science Society], Vol. 1, Part 2. Vilnius: M. Kukta Publisher, 1911. P. 96-108. P. 13.

3 Šimonytė-Žarskienė, Rūta. *Skudučiavimas šiaurės rytų Europoje* [Music Making on Multi-Pipe Whistles in Northeastern Europe]. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003.

კილოს სტრუქტურის განუყოფელი თვისებაა სეკუნდების ვერტიკალური ინტერვალები. სეკუნდები, რომლებიც თითქმის მუდმივად მონაწილეობენ 5- და 6-ნაწილიან კომპოზიციებში, ქმნიან მჭიდრო სტრუქტურას – გარკვეულ კლასტერებს. ასევე. არსებობს სხვა უფრო „გამჭვირვალე“ ფაქტურის მქონე კომპოზიციები, სადაც სეკუნდები არ ჭარბობს.

ზემოსხენებული (კონცერტზე შესრულებული) კომპოზიცია „Škic, kate“ შედგება 4 ნაწილისგან; მათგან სამი ეფუძნება კანონის ჟანრში შესრულებულ ერთსა და იმავე რიტმულ ფორმულას $\downarrow \uparrow \downarrow$ (ფორმულა სიტყვაში „škic, ka-te!“). მეოთხე რიტმული ფორმულა ზემოსხენებულებისგან განსხვავებით სინკოპირებულია (მაგ. 3).

ამ ნაწარმოების ხანგრძლივად მოსმენისას ცალკეული ნაწილების რიტმული ფორმულები აღარ ისმის: ისინი თითქოს „შთაინთქმებიან“, ერთ მთლიანობად, განსაკუთრებულ „ჟღერად სივრცედ“ იქცევიან (გრაფ. სურ. 1; აუდიომაგ. 1). ეს ყველაფერი ქმნის ოპტიკური ხელოვნების ესთეტიკასთან ძალიან მიახლოებულ უწყვეტი მოძრაობისა და ბრწყინვალეების ილუზიას. ცნობილია, რომ ოპტიკური ხელოვნების მოძრაობა ეფუძნება ვიზუალურ ფიზიოლოგიასა და ფსიქოლოგიას, ასევე სიღრმის, მოძრაობის, პულსაციის, ბრწყინვალეების ოპტიკურ ილუზიებს (გრაფ. სურ. 2). იქმნება რაციონალური, ზუსტი და გეომეტრიული კომპოზიციები, რომლებიც მაყურებლის თვალში ინვევენ წინასწარგანსაზღვრულ რეაქციებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ოპტიკური ხელოვნება შეიქმნა მეოცე საუკუნის სამოცდაათიან წლებში, შეიმჩნევა მისი მჭიდრო კავშირი ხალხურ ხელოვნებასთან, განსაკუთრებით ტრადიციულ ფეიქრობასთან. ოპტიკურ ხელოვნებაში გამოყენებულის მსგავსი პრინციპები, რომელთა არსი ძლიერი და მოძრავი სახის ილუზიის შექმნაა, საკმაოდ ხშირად გამოიყენება ლიტვური ტრადიციული ქსოვილის ორნამენტებში (გრაფ. სურ. 3). ეს ე.წ. *ჭრელი ქსოვილი* გამოირჩევა ნიმუშის დეტალური ორნამენტით; ამგვარად, ქსოვილი იძენს ფერების გარკვეულ მრავალფეროვნებას – თუ შორიდან შევხედავთ, კარგავს ფორმას. აქ არსებობს უკიდურესად ნათელი ასოციაციები ოპტიკურ ილუზიებთან. შემთხვევითი არ არის, რომ ზეპირი ნიმუშების ქსოვილს ხშირად აღწერენ, როგორც *მრავალფეროვან ნიმუშებს* – ეს ნიშნავს, რომ ოპტიკური ხელოვნების ნიმუშების მსგავსად მათ ახასიათებთ ელვარება და ცვალებადობა⁴. ლიტვური ორნამენტები არის ჰარმონიული, მრავალფეროვანი და გარკვეულ მათემატიკურ წესრიგს დაქვემდებარებული გეომეტრიული ნიმუშებისა და მათი კომბინაციების სისტემა. ფერწერული ტილოებისგან განსხვავებით, რომელთა ანალიზი უფრო მეტად იქნება დამოკიდებული მგრძნობიარე კონცეპციებზე. იგივე შეინიშნება ოპტიკურ ხელოვნებაში, სადაც ყველაფერი ლოგიკური, გამოთვლილი, სისტემატური და რიტმულია⁵ (გრაფ. სურ. 4).

ბევრმა ლიტუველმა ხელოვანმა გამოიყენა ოპტიკური ხელოვნების პრინციპები და შეგნებულად ჩააქსოვა ლიტვური ტრადიციული ორნამენტები თავის შემოქმედებაში. ერთი მათგანია ვანდა ბალუკასი (1923-2004), რომელიც აშშ-ში ცხოვრობდა.⁶ 1971 წელს მან დაიწყო მუშაობა ლატვიელი ფეიქრებისადმი მიძღვნილი აბსტრაქტული ნახატების სერიაზე და ხატავდა ლიტუველ ორნამენტთან ტილოს ქსოვილზე (გრაფ. სურ. 5).

ხალხურ ხელოვნებასთან ახლოს არის მხატვარ დანგოლე ბროგიენეს (მაგ. ციკლი

4 Labutytė, Živilė. *Optinės bei kininės raiškos būdai tekstilės mene* [The Methods of Optic and Kinetic Expression in Textile Art]. Master's thesis. Kaunas, 2015. P. 27

5 იქვე: 26-27. უფრო მეტიც, ეს, ასევე, დამახასიათებელი მინიმალისტური ტენდენციაა მუსიკაში, რომელიც ძალიან ახლოსაა ბევრ თანამედროვე ლიტუველ კომპოზიტორთან (ბრონიუს კუტავიჩიუსი, მინდაუგას ურბაიტისი, რიტის მაჟულისი, რიჩარდას კაბელისი და ა.შ.)

6 <http://www.lithaz.org/bios/balukas/balukas.html>; Balukas 1982.

სახელწოდებით: “*Spalvų sutartinė*” [ფერების სუტარტინე]⁷ შექმნილი გეომეტრიული ფორმებისა და ქსოვილის ფერებს შორის ურთიერთკავშირის გამომხატველი ნიმუშები. ლიტვური ტრადიციული ქსოვილები და ჩარჩოები გახდა მხატვარ ვირგინიუს კაშინსკასის ინტერესისა და კვლევის საგანი, ასევე ბევრი მისი ქმნილების საფუძველი⁸ (გრაფ. სურ. 6).

ამგვარად, უდავოა, საერთო თვისებებისა და მსგავსების არსებობა ლიტვურ ხალხურ გეომეტრიულ მოხატულობასა და ოპტიკური ხელოვნების ორნამენტებს შორის. მართებულია ამ ორი სფეროს ჩართვა დღევანდელ ხელოვნებაში, ერთდროულად მყარი ეფექტების გამოვლენა და თანამედროვე მაყურებლის აღქმაზე გავლენის მოხდენა.

უფრო მეტიც, ვარაუდობენ, რომ სწორედ ამ ღრმა ფესვების გამო ეროვნულ ხალხურ ხელოვნებაში, ზემოხსენებული ნიმუშები, თუმცა კი უნივერსალური, გამოსადეგია თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციებისა და ლიტველი ხელოვანებისთვის საკუთარი თავის გამოსახატად. მაგალითად, 1949 წელს ლიტველმა ამერიკელმა მხატვარმა კაზის ვარნელისმა (1917–2010), მინიმალიზმისა და ოპტიკური ხელოვნების ცნობილმა წარმომადგენელმა, დაიწყო გეომეტრიული აბსტრაქციების ხატვა. ის, რამაც ვარნელის ინტერესი გამოიწვია, იყო ვიზუალური რიტმი⁹ (გრაფ. სურ. 7). ასევე, აღნიშვნის ღირსია საერთაშორისოდ აღიარებული მხატვარი კაზიმიერას ჟორომსკისი (1913–2004)¹⁰, რომელმაც შექმნა ოპტიკური ხელოვნების განსაკუთრებული განმტოება – ოპტიკური იმპრესიონიზმი (გრაფ. სურ. 8). მან აღმოაჩინა მესამე განზომილება – „ფერადი სინათლე“: შექმნა ილუზორული ფერადი პერსპექტივა, ფერის ვიბრაცია სივრცეში.¹¹

მაგრამ, მოდით, დავუბრუნდეთ *სკუდუჩაიზე* შესრულებულ კომპოზიციას. შევამჩნიე, რომ ამ კომპოზიციის დიდი ხნის განმავლობაში მოსმენის შემდეგ ისმის ერთმანეთზე გადაჯაჭვული ინდივიდუალური პარტიების ბგერებისგან შემდგარი ჰორიზონტალური „მელოდია“,¹² რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სპეციფიკური ბგერითი ილუზია. ერთი მხრივ, ამ კომპოზიციაში ბგერითი ილუზია შეიძლება შექმნილი იყოს არა შეგნებულად, არამედ წინასწარგანზრახული იყოს ბგერის სუბიექტური აღქმით – როდესაც ადამიანის ყურს შეუძლია გააჩიოს ბგერათრიგის კიდურა (ყველაზე მაღალი და ყველაზე დაბალი) ბგერები – ანუ ისინი, რომლებიც ყველაზე ხშირად არის ხაზგასმული, ან რომლებიც სხვა პარტიების პაუზებს ავსებენ (მაგ. 4). რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ჩემი პირადი გამოცდილებით დასტურდება. მომავალში, ძალიან კარგი იქნებოდა შემუშავებულიყო აღმქმელის ცნობიერებაში წარმოქმნილი მოვლენის გარკვეული მუსიკალური სახე (გეშტალტ-ფსიქოლოგიაში კარგად ცნობილი მოვლენა).

მეორე მხრივ, ასევე, შესაძლებელია ვივარაუდოთ გარკვეულ ოთხგანზომილებიან სივრცე-დროში გაცნობიერებული კონსტრუქციის არსებობა, რომელიც განაპირობებს ამ მრავალხმიანი მუსიკის განსაკუთრებულ (ილუზორულ) აღქმას. მოდით, გავიხსენოთ

7 <http://www.agalerija.lt/danguole-brogieni/spalvu-sutartines/eksponuojami-darbai/>

8 <http://www.virginijuskasinskas.com/>

9 Aleksa, Petras. *Kazys Varnelis ir minimalus menas* [Kazys Varnelis and Minimal Art]. In <http://www.aidai.eu>

¹⁰ Optinis menas: Kazimieras Leonardas Žoromskis [Optical Art: Kazimieras Leonardas Žoromskis]. In <http://www.back2school.lt/optinis-menas-kazimieras-leonardas-zoromskis>; <http://www.iseivijosdaile.lt/en/creators/zoromskis/>

¹¹ Čičelis, Ramūnas. Kazimieras Žoromskis: landscape in abstraction - is it possible? www.kamane.lt, 2016-08-22.

¹² ეთნომუსიკოლოგმა რუტა ჟარკინემ ადრე მიაქცია ყურადღება *სკუდუჩაიზე* დაკრული მრავალხმიანი ნაწარმოების ჰარმონიულ ვერტიკალში მჟღერ აკორდებს და, აგრეთვე, მელიოდურ ჰორიზონტალს, რომელიც სხვადასხვა ხმის პარტიაში ისმოდა, თუმცა მას ეს მოვლენა საფუძვლიანად არ შეუსწავლია.

ზოგიერთი ძალიან პოპულარული და კარგად ცნობილი ოპტიკური ილუზია, რომელიც ხშირად ხდება თანამედროვე ხელოვნებისა და არქიტექტურის მნიშვნელოვანი ნაწილი. ოპტიკური ილუზია ამსხვრევს სიბრტყეს და ფორმას, ქმნის სივრცის შთაბეჭდილებას, იქცევს ყურადღებას. გესტალტ-ფსიქოლოგიის მიხედვით, აღქმული ინფორმაციის სისრულისა და სტრუქტურის გარკვეულ ფორმებად ორგანიზების თანდაყოლილი უნარი ფსიქიკის არსებითი თავისებურებაა. დამტკიცებულია, რომ ადამიანი ყველა აღქმულ ობიექტს ქვეცნობიერად აერთიანებს გარკვეულ ჯგუფებად, ავსებს მათ გამოტოვებული ნაწილებით და აჯგუფებს მსგავს ობიექტებს. მაგალითად, ოპტიკური ილუზიები – აბსტრაქტული კომპოზიციები – აღიქმება როგორც გამოტოვებული ფორმის ან მოძრაობის ილუზიები; ცალკეული ბგერები აღიქმება როგორც მელოდიები და ა.შ. ცნობილია, რომ გეშტალტ-ფსიქოლოგიით დაინტერესებული ერთ-ერთი მხატვარი იყო ვიქტორ ვასარელი, რომელიც ფართო წრეებში აღირებულია როგორც ოპტიკური ხელოვნების მოძრაობის „ბაბუა“ და ლიდერი.¹³ ის ძლიერ აქცენტს აკეთებდა მოძრაობის ილუზიაზე. ზოგიერთ ქმნილებაში ვასარელი იყენებს *მოირეს ეფექტს*.¹⁴ *მოირე* არის ფიქსირებულ და არა რეალურ გამოსახულებაში არსებული მანათობელი ხაზები. ამ ტიპის ოპტიკური ილუზია ქმნის მოძრაობის ილუზიას, და ხშირად გამოიყენება ოპტიკურ და კინეტიკურ ხელოვნებაში. ამ უკანასკნელში მისი საშუალებით ცდილობენ დაძლიონ ხელოვნების ნიმუშის სტატიკა და გარდაქმნან ის დროში, სივრცესა და ადამიანის გონებაში. აქედან გამომდინარე, მიუხედავად იმისა, რომ რეალურად ნიმუში სტატიკურია, დაშრევისა და რიტმული კომპოზიციის წყალობით ის დინამიკური ხდება.¹⁵

მრავალხმიანი კომპოზიციის განხილული შემთხვევა გარკვეულწილად გვახსენებს ოპტიკური ილუზიის ამ ეფექტს. ამ კომპოზიციაში რომელიც სრულდება *სკუდუჩაიზე*, ოსტინატური რიტმული ფორმულებით (რომელთა ჰორიზონტალური ურთიერთქმედება [დროში], აღნიშნულია მეოთხედი ნოტით, ხოლო ვერტიკალური – სეკუნდური ინტერვალით) და რომლებიც თითქოსდა დამახინჯებულია ორი ბგერისგან (ბგერათრიგის განაპირა ტონები) შედგენილი კვარტით¹⁶. ის „აბნევს“ აღქმელს, ქმნის ახალ ვიბრირებად მუსიკალურ სახეს – ეს იქნება ოპტიკური და კინეტიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მოძრაობის იდენტური ილუზია.

ეს შემთხვევა შეიძლება ნაწილობრივ დაკავშირებული იყოს ხმოვანი ილუზიის მოვლენასთან, ე.წ. *ფანტომურ მელოდიებთან*. ეს ხმოვანი ილუზია შეიძლება შეიქმნას ერთმანეთისგან უმნიშვნელოდ განსხვავებული სწრაფი პასაჟებისგან. როდესაც მელოდია სწრაფად იკვრება, ჩვენ ტვინს აქვს ზოგი ინდივიდუალური ბგერის „იზოლირებისა“ და ამ ბგერების საკუთარ მელოდიასთან „შერწყმის“ უნარი. იმავე კომპოზიციის ნელა დაკვრა ჟღერად ილუზიას არ აღძრავს. ეს აიხსნება ჩვენი ცნობიერების თავისებურებით, რომელსაც გარკვეული დრო ჭირდება იმისათვის, რომ სწორად აღიქვას შესრულებული მუსიკის ყველა ნაწილი¹⁷. ჩვენ შემთხვევაში, *სკუდუჩაის* ნელა ჩაბერვით ისმის ჰორიზონტალური „მელოდია“. მრავალხმიანი სალამურის სწრაფი ჩაბერვით მკრთალად მოციმციმე ბგერებიდან წინა პლანზე გამოდის ეს „ფანტომური“ მელოდია. ამდენად,

¹³ <http://www.vasarely.com/>

¹⁴ <https://artplusemarketing.com/practical-magic-the-moir%C3%A9-effect-3faecc04cd07>

¹⁵ Parola, Rene. *Optical Art - Theory and Practice*. New York: Dover Publications, 1996. P. 50-60

¹⁶ ისინი „ჩარჩოში აქცევენ“ კომპოზიციის მთელ ქსოვილს, თითქოსდა, ასახავენ მსოფლიო აღქმისა (და შემოქმედებითი მუშაობის) კანონებს და ფარდას ხდიან (დუალიზმისთვის დამახასიათებელ) დაპირისპირებას მაღალსა და დაბალს შორის.

¹⁷ <https://www.newscientist.com/article/dn13355-sound-effects-five-great-auditory-illusions/>;
<http://www.perceptionsense.com/2010/12/phantom-melodies.html>

შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ კონტრასტული კვარტული რიტმულ-ინტონაციური ფორმულა წინასწარი განზრახვით შემოდის გარკვეული ეფექტის მისაღწევად.

სკუდუჩაიზე შესრულებული რამდენიმე სხვა ნაწარმოები საშუალებას გვაძლევს მრავალხმთან კომპოზიციებში ვივარაუდოთ შეგნებული სწრაფვა ჟღერადობის გარკვეული ილუზიებისკენ (ან მათი აღქმის უნარისკენ). ერთი მათგანია – “*Katė*” (კატა) (SIS¹⁸ 1536) (მაგ. 5). როგორც სტასის პალიუსი ამბობს, ნაწარმოების ცალკეული ვერბალური და სილაბური ნაწილები არის: პირველ და მეორე ხმას შორის „კა-ტა“ / „კა-ტა“, „კა-ტა“ / „კა-ტა“; მესამე ხმასა და მეოთხე ხმას შორის – “*škie*” / “*škie*,” “*škie*” / “*škie*,” (სკატი) როდესაც მეხუთე შემსრულებელის მიერ სრულდება “*untytė*” (“*Untytė*”-ს მთავარი ფორმულა) (იხ. გრაფ. სურ. 29; ვიდეომაგ. 1) [პალიუსისი სკუდუჩაის შესრულების რიტმულ ფორმულას ხსნის 1993 წელს გადაღებულ ფილმში].

ყურადღება მივაქციოთ, რომ “*Katė*”-ს სხვა ვარიანტებში ცნობილია ეს ცალკეული ნაწილები – ვერბალური ფორმულები (ერთნაირი რიტმული ფორმულის მქონე ♩ ♩ ♩): “*Škie, kate!*”, “*Tol’ kate*”, “*Am, kate*”, მაგ. LLIM 75. “*Katė*”-ს ზოგიერთ ვარიანტში ამ რიტმულ ფორმულასთან ერთად გვხვდება მერვედების ასეთი ♩ ♩ რიტმულ ფორმულას (LLIM 77; მაგ. 6).

“*Katė*”-ს ზოგიერთ ჩვენთვის საინტერესო ვარიანტის დიდი ხნის განმავლობაში მოსმენისას (ერთმანეთის მიყოლებით) გვესმის, თუ როგორ ქმნიან ტერციის “*škie*”), კვარტისა (“*škie*”) და კვინტის (“*untytė*”) ბგერები „ფანტომური“ მელოდიის მოტივს (c-b-as), რომლის რიტმული ფორმულა – ♩ ♩ ♩, შეესაბამება “*Škie, ka-te*”-ს ვერბალურ ფორმულას (მაგ. 7; აუდიომაგ. 2). ამ ნაწარმოებში არ არის ასეთი რიტმულ-ვერბალური ფორმულა – ეს მხოლოდ ილუზიაა (ერთგვარად შეთანხმებული “*Katė*”-ს სხვა ვარიანტებთან). შეიძლება ვივარაუდოთ რომ ეს არ არის შემთხვევითი.

„ფანტომური მელოდიების“ ასეთივე შემთხვევები შევამჩნიე სკუდუჩაიზე შესრულებულ სხვა ნაწარმოებებში. ყურადღება მივაქციოთ “*Untytė*”-სა და მასთან ახლოს მდგომ სხვა ნიმუშებს. სკუდუჩაიზე შესრულებული “*Untytė*”-ს ფორმულებია: (იხ. გრაფ. სურ. 10). “*Untytė*”-ს მთავარი ნაწილია:



პალიუსისის თანახმად, იმასხოვრებდნენ შემდეგი ვერბალური ფორმულებით: *Untytė ut ut, Untinėlis ut ut* [პატარა იხვი, უტ, უტ, პატარა მამალი იხვი უტ, უტ] ლიტტლე დუცკ, უტ უტ, ა ლიტტლე დუცკ მალე, უტ უტ]; *Un-ty-ta, un-tis sa-na, / Un-ti-nė-lis pri-mi-ca-na* [პატარა იხვი, ბებერი იხვი, პატარა მამალი იხვი ნელა მოდის].

“*Untytė*”-ს პირველი ფორმულა ასევე გვხვდება სკუდუჩაის მეხუთე დამკვრელის მიერ შესრულებული “*Šalniu intakas*”-ს პარტიტურაში (LLIM 84).

და მაინც, ნიმუშის ხანგრძლივი მოსმენის დროს გვესმის არა ეს ფორმულა (არა სხვა ხმების ცალკეული რიტმული ფორმულები), არამედ რამდენიმე ხმის ურთიერთჩახვევის „შედეგი“; ეს შედეგი შეესაბამება სიტყვებით გამოხატულ მთელ მელოდიურ-რიტმულ ფორმულას: *Un-ty-ta, un-tis sa-na, / Un-ti-nė-lis pri-mi-ca-na*. უნდა აღინიშნოს, რომ ყველაზე მკაფიო არის ბგერათრიგის ყველაზე მაღალი და ყველაზე დაბალი ბგერები (რომლებიც ქმნიან ზემოთ განხილულ კონკრეტულ „მონოფონიურ“ მელოდიას). კიდევ ერთხელ, არ არსებობს რეალური – არ არსებობს მუსიკოსი, რომელიც უკრავს ამ რიტმულ-ვერბალურ ფორმულას; როგორც ჩანს მისი ილუზია გაჩნდა ბგერის აღქმის გამო და ამ ფორმით ჩაიბეჭდა ხალხის გონებაში (მაგ. 8).

¹⁸ Slaviūnas, Zenonas, Comp. and Ed. *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos ‘Sutartinės. Polyphonic Lithuanian Folk Songs.’* Vol. 1-3. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958-1959.

ნოტირების საკითხი

ცნობილია, რომ მუსიკის სივრცითი აღქმის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ასპექტს უკავშირდება ადამიანის უნარს წარმოიდგინოს (ანუ მოახდინოს ვიზუალური „მატერიალიზაცია“) ჟღერის პროცესი. ფრანკ არმსტრონგის თანახმად „ბგერის ძირითადი ერთეული არის ტონი, რომელიც ვიზუალური სფეროს პიქსელის ან ნერტილის ეკვივალენტურია. ერთი ტონი არსებობს განსაზღვრულ ადგილზე თავის მშობლიურ სივრცეში, აკუსტიკურ ველში. ტიპოგრაფიული ნერტილის მსგავსად, ტონს აქვს გამოსახულებითი/დასაბუთებული ურთიერთობა თავის კონტექსტუალურ სივრცესთან. ტონის ადგილი, რომელიც მისი ველის კიდეებისგან განსხვავებით ქმნის დაძაბულობას და გადმოგვცემს აზრს.¹⁹ როგორც შეპარდი განმარტავს ხმასა და გამოსახულებას შორის ურთიერთკავშირის აღქმის პროცესს ბიომოდალური შემეცნების უნარით ახსნას ბგერისთვის დამახასიათებელი პროცესები, ისევე, როგორც ბადურა ახდენს ორგანოზომილებიანი გამოსახულების რეკონსტრუქციას სამგანზომილებიან პერსპექტივაში.²⁰

ამგვარად, აღქმის როგორც ვიზუალური ისე გრაფიკული ასპექტები ახლოს არის მუსიკალური ფაქტურის მონესრიგების შესაძლებლობასთან. მხოლოდ გამოსახულების პროექციისათვის არის საჭირო ვერტიკალური და ჰორიზონტალური კოორდინატები; როდესაც მუსიკალური ქსოვილი რეალიზებულია, შესაბამისად ურთიერთქმედებენ ბგერის სიმაღლისა და დროის ღერძები. მარტინს ვილუმსი განმარტავს, რომ შემეცნებითი ცოდნის წყალობით ბგერის სიმაღლე, სიგრძე და მოძრაობის მიმართულება ინვერს ვიზუალური სივრცის შევსების ასოციაციურ ილუზიას.²¹

ბგერის ასოციაცია აუდიო-ვიზუალურ ფორმებთან ურთიერთკავშირშია არა მარტო მუსიკალური პროცესების ვიზუალიზაციასთან, არამედ, ასევე, თვითონ კომპოზიციის ჩანერის – ნოტირების დონესთან. როგორც ცნობილია, მუსიკალური სივრცის ვიზუალიზაციისკენ სწრაფვამ შედეგად მოიტანა ის, რომ მე-20 და 21-ე საუკუნის კომპოზიტორებმა ტრადიციული ევროპული ნოტირების სანაცვლოდ აირჩიეს სხვა ორიგინალური გრაფიკული ხერხები. და მაინც კომპოზიტორის განზრახვა, შეასრულოს ნოტაცია გრაფიკული გამოსახულებით ან ფორმით, როგორც ვილუმსი აღნიშნავს, ყოველთვის არ შეესაბამება მუსიკის ზუსტ რეალიზაციას ან მისი ჟღერადობის ანალოგიურ აღქმას. მუსიკაში გრაფიკული და აღქმითი ფორმები იზომორფულია ან პარტიტურების მხოლოდ ნაწილში (მაგალითად, ლიეტუველი კომპოზიტორის ბრონიუს კუტავიჩიუსის ორატორიის „სანსკრიტის ჯადოსნური ბორბალი“ [1990] ერთ ნაწილში). აქ გრაფიკული ნოტირება გამოხატავს მზარდ და შემცირებად/მიღევად ბგერით ტალღას²² (გრაფ. სურ. 9).

აქედან გამომდინარე, შეიძლება შევნიშნოთ, რომ ხმისა და გამოსახულების ხელოვნება სულ უფრო მეტად გადახლართული ხდება, თითქოს იღებენ ერთმანეთის არსებით ელემენტებს: მუსიკა იყენებს ვიზუალური ხელოვნების სივრცეს (მაგალითად, ამდიდრებს მუსიკალურ სივრცეს მიკროტონებით, როგორც ლიეტუველი კომპოზიტორის რიტის მაჟულისის შემოქმედებაში;²³ გრაფიკული ნოტირება და სხვ.); სახვითი ხელოვნე-

¹⁹ Armstrong, Frank. *Hearing Type*. AIGA, June 27, 2005 <https://www.aiga.org/hearing-type/>

²⁰ Shepard, Roger. Cognitive psychology and music. In *Music Cognition, and Computerized Sound. An introduction to Psychoacoustics*. Ed. by P. R. Cook. London: The MIT Press, 2001. P. 21_23.

²¹ კომპოზიტორის ქმნილებებში მუსიკალური ქსოვილის რეალიზაცია გამოხატულია ხმის არტიკულაციის გადანაცვლებებითა და მათი ურთიერთობებით – ყველაზე თხელი ტექსტურული სივრციდან ბგერის მჭიდრო და შეკუმშულ მასებამდე (Višums 2010: 271).

²² <https://www.youtube.com/watch?v=8USFRuxSv6Q> (6'57" და 9'30" მდე).

²³ მაჟულისის მაკროკლასტერული კომპოზიცია „Cum essem parvulus“ (2001) მოდელირებულია აბსტრაქციონიზმის არტისტულ სულთან მიახლოებული ხმის დეზაინის ინდივიდუალური, არა გან-

ბა მოიცავს დროს (ოპტიკურ, კინეტიკურ ხელოვნებას). საზოგადოდ, თანამედროვე ხელოვნებაში პოპულარულია სინესთეზიის იდეები (ჩურლიონისი,²⁴ კანდინსკი, სკრიაბინი, და ა.შ.), მაგალითად, ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ლიტუველი სცენოგრაფის ლიუდას ტრუიკისის სცენოგრაფია დამახასიათებელი იყო აბსტრაქტული ფორმებისთვის რომლებიც სიბრტყეზე იყო განაწილებული და მუსიკალურ რიტმს ეხმაურებოდა (მაგ, ოპერის „დონ კარლოსის“ ფარდა; 1959 წ.) (გრაფ. სურ. 10). დღევანდელ ხელოვნებაში, ბგერებისა და გამოსახულებების სამყარო სულ უფრო მეტად ურთიერთდაკავშირებული ხდება: ხელოვნების ერთი ტიპი „სხვა ხელოვნების“ ენით მდიდრდება. გაჩნდა ახალი კონცეფციები და ტერმინები, რომლებიც გამოხატავენ კავშირს ხელოვნების სხვადასხვა ფორმას შორის (მაგალითად, Sound Vision (რადკლიფ ბეილი, შანფორდ ბიგერსი, ტაიო კიმურა, დარიო რობლეტო, გარი სიმონსი, ვიგინტას ორლოვი და სხვ.), Sonakinatography (ჩანა ჰორვიცი²⁵ და ა.შ.).

მეორე მხრივ, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ამ აუდიო-ვიზუალური განზომილებების ასეთი ურთიერთკავშირი ძალიან ძველია და დაკავშირებულია ხელოვნების პირველად სინკრეტიზმთან; ყოვლისმომცველ მსოფლმხედველობასა და მსოფლიო ხმასთან; ბევრი უძველესი კულტურისთვის დამახასიათებელ ციკლურ კონცეფციასთან. მიიჩნევენ, რომ ამ ყველაფერს განსაზღვრავს შემოქმედების ზოგადი პრინციპები. საეარაუდოდ, ლიტუვეური ქსოვილის გეომეტრიული ორნამენტები შეიძლება მივიჩნიოთ როგორც სკუდუჩაიზე შესრულებული ზემოთ-განხილული მრავალხმიანი მუსიკის ირიბი „ვიზუალიზაცია“.

როგორც ვიცით, პატარა თანაბარი ელემენტებისგან (ნერტილებისგან) შედგენილ სტრუქტურას ეწოდება რასტრი. რასტრული პრინციპი ტიპურია ლიტუვეური ხალხური ხელოვნებისთვის: ამ პრინციპის ყველაზე მკაფიო ეკვივალენტები შეინიშნება რიტმულად განმეორებადი ელემენტებისგან შედგენილ ტრადიციულ ქსოვილებში. ორნამენტების უმრავლესობა, რომელთა ელემენტები თანდათან იცვლება დათხელებისა და გასქელების საჭიროების მიხედვით, ძალიან ჰგავს ოპტიკური ხელოვნების ნიმუშებს. ამ ნიმუშებში ადგილი აქვს ელვარებისა და პულსაციის ეფექტების შექმნის მცდელობას რასტრის პრინციპის დახმარებით²⁶ (გრაფ. სურ. 11). ხელოვნების ნიმუშის თვალთვლებისას, რაც თითქმის იგივეა, რაც ტრადიციული ქსოვილის თვალთვლება, მაყურებელი – ისე, რომ თითონაც ვერ გრძნობს, – თანდათან შეისწავლის ნიმუშის სამ-განზომილებიან სივრცეს, თითქოს შთანთქმავს მას.

იგივე შეიძლება ითქვას სკუდუჩაიზე შესრულებულ მრავალხმიან მუსიკაზე: ორივე მუდმივად განმეორებადი მოკლე სტრუქტურისა და ცალკეული ბგერების (ვიზუალურ ხელოვნებაში ნერტილების შესაბამისი) სპეციფიკური ციმციმის/პულსაციის დახმარებით, მსმენელი ერთგვარად უსასრულო დროში შედის, ეფლობა ბგერის უსაზღვრო სივრცეში, სადაც გარკვეული მუსიკალური შემეცნებითი ხედვები ჩნდება.

აი, შემოქმედებითი საქმიანობის ზოგიერთი ზოგადი კანონი, რომელიც გვიჩვენებს ახლო ურთიერთობას ტრადიციულ ქსოვილსა და მრავალხმიან მუსიკას შორის:

მეორეხადი, აბსტრაქტული ფორმებით.

²⁴ ჩურლიონისის შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე განსაკუთრებული და ორიგინალური თვისებაა იმ დროის ხელოვნების მრავალფეროვანი გამჭვირვალე სივრცე, რომელიც მოდის სიღრმიდან და შორს იკარგება (Kazokas 2009).

²⁵ <https://www.studiointernational.com/index.php/channa-horwitz-review-raven-row-london-sonakinatography>

²⁶ Musteikytė, Vaida. *Rastro kaip raiškos priemonės panaudojimas vizualinėje raiškoje ir mokyme [The Raster as an Expressive Device in the Visual Arts and Education]*. Vilnius: Vilnius Pedagogical University, 2006. Master's thesis. P. 39.

- მოტივების რეგულარული განმეორება;
- ორნამენტების (მოტივების) დუბლირება – ანუ ორჯერ გამეორება, ამგვარად, ახალი ორნამენტის (ახალი მუსიკალური ფორმის) შექმნა; შეიძლება შევადაროთ ნაქსოვ ნიმუშებს – ქსოვილების „წინვისებურ“ ან „პატარა ლურსმნის“ გაორმაგებულ ვარიანტს (გრაფ. სურ. 12); „პატარა ფოცხი“ ან „ორმაგი პატარა ფოცხის“ ნიმუშს (გრაფ. სურ. 13). ასევე, მაგალითად პანდელისის „Untytė“-ში, ასე ვთქვათ, ორჯერ ჩაბერეს, რადგან გაიმეორეს თითოეული ნაწილის ფორმულის პირველი ნახევარი. მაგალითად, პირველი *სკუდუჩაის* დამკვერელი, ჩვეულებრივ, უკრავს *tū-tū-tū, sku-du-(ti)* ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, ხოლო „ორჯერ“ იკვრება ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. სხვა ნაწილებიც იკვრება იმავე პრინციპით, როგორც პირველი²⁷ (მაგ. 9). უფრო მეტიც, მოტივების დუბლირებით მელოდიების შექმნა აუცილებელია ვოკალური სუტარტინესთვის.

- ორნამენტის („ფანტომური მელოდია“) წინა პლანზე წამოწევა კონტრასტული ჰარმონიზაციით: მაგალითად, თუ მთავარი ორნამენტი კაშკაშაა, მაშინ კიდე მუქია და პირიქით – თუ მთავარი ორნამენტი მუქია, კიდე კაშკაშაა. მოდით, შევადაროთ: მონოფონიური მელოდიის შექმნა კიდევბიდან; ანუ ბგერათრიგში ყველაზე მაღალი და ყველაზე დაბალი ბგერებისგან შუა ბგერების საპირისპიროდ²⁸;

- ორმაგი („საპირისპირო“) ტექნიკა. ეს არის წარმოუდგენლად საინტერესო ფენომენი, რომელიც ნამდვილად იმსახურებს დეტალურ განხილვას. ვაბალნიკასში (ბირჟაის რაიონი) გვხვდება როგორც ჩვეულებრივი, ისე განსხვავებული „Untytė“. ამ უკანასკნელის ყველა ნაწილი (მაგ. LLIM 93) სრულდება ისევე, როგორც ჩვეულებრივი „Untytė“ (იხ. LLIM 92) (მაგ. 10), მაგრამ განსხვავებულ *სკუდუჩაიზე*. მაღალ *სკუდუჩაიზე* შესასრულებელი პარტიები მოკლეზე სრულდება და პირიქით²⁹ (მაგ. 11). ის ძალიან ახლოს არის ქსოვილის ორმაგ ტექნიკასთან (მაგ. სანოლის გადასაფარებლები, პირსახოცები, შარფები) – კაშკაშა ფონის ერთი მხარე მუქი ორნამენტებით, მეორე მხარე ნათელი ორნამენტებით და ა. შ. (გრაფ. სურ. 14, 15).

დასკვნები

1. ლიტვური მრავალხმიანი მუსიკის საკმაოდ სრულყოფილი გამოკვლევის მიუხედავად, მუსიკის ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით, მას აქვს მრავალი აუხსნელი ერთეული – სმენა, აღქმა, ორგანიზაციის დრო და სივრცე და სხვ. ვფიქრობ, რომ მუსიკალური ილუზიების ფენომენს („ფანტომური მელოდიები“) უნდა მიეცეს განსაკუთრებული ყურადღება, რაც უზრუნველყოფს ექსპერტების მიერ ამ საკითხის ღრმა ცოდნას.

2. უწყვეტი ურთიერთკავშირი ლიტვურ მრავალხმიან ნაწარმოებებსა და ტრადიციულ ქსოვილებს შორის საშუალებას მოგვცემს ვამტკიცოთ, რომ გრაფიკული ნოტირება გაცილებით უფრო მოსახერხებელია არქაული მრავალხმიანობის თავისებურებების

²⁷ მოტივიუს ბიჩიუნასი განმარტავს, რომ უნდა არსებობდნენ „გამოცდილი მუსიკოსები, რომლებიც ორჯერ დაუკრავენ. ყველა მუსიკოსი ვერ შეძლებს ამის სწორად გაკეთებას“. მისი მეუღლე ელჟბიეტა ბიჩიუნიენე ამბობს, რომ „ორჯერ დაკრული გაცილებით უფრო ლამაზია“.

²⁸ აქ შეიძლება გავიხსენოთ ერთი ყველაზე ფართოდ ცნობილი ვიზუალური ილუზია – ფერების წინა პლანზე წამოწევა და მათი შემცირება. იმავე ობიექტურ მანძილზე ყოფნისას ზოგი ფერი უფრო ახლოს გვეჩვენება – ისინი თითქოს და „წინ არიან წამოწეული“, ხოლო დანარჩენები – უფრო შორს გვეჩვენება – ისინი თითქოს უფრო უკან არიან. ამის მსგავსად, *სკუდუჩაიზე* შესრულებულ ნიმუშებში ზოგი ბგერა თითქოს უფრო ახლოა ჩვენთან, უფრო ნათელია და ხმაც უფრო მაღალია, სხვები კი – თითქოს შორიდან ისმის.

²⁹ აქ შეგვიძლია ვისაუბროთ რეტროგრადული ინვერსიის ალუზიაზე, რომელიც მუსიკალურ სამყაროში ცნობილია და განხილულია მუსიკალური ფსიქოლოგიის დიანა დოიჩის მიერ (Deutsch 1999: 360-363).

გამომჟღავნებისა და მისი გავლენის აღქმისათვის, ვიდრე საყოველთაოდ მიღებული ნოტირების ევროპული 5 ხაზიანი სისტემა. ეს უკანასკნელი წარმოაჩენს ერთგვარ გაურკვევლობას: ზოგიერთი იწყება განმეორებითი (კანონიკური ან იმიტაციური) მოტივების ძლიერი ნაწილიდან, სხვები – სუსტი ნაწილიდან და ასე შემდეგ. ამავდროულად, მათ აქვთ სრულიად თანაბარი ღირებულება; მხოლოდ ერთმანეთისგან პატარა ან დიდი მანძილით არიან დაშორებული – გრაფიკული ნოტირება ასახავს მათ განაწილებას და უწყვეტ პულსაციასაც კი.

3. არქაული პოლიფონიური მუსიკის თავისებურებები საშუალებას გვაძლევს გავითვალისწინოთ მისი ურთიერთობა თანამედროვე ხელოვნების მიმდინარეობების (მინიმალ-იზმი, ოპტიკური ხელოვნება, კინეტიკური ხელოვნება, ხმოვანი ვიზუალური ხელოვნება და სხვ.) შემოქმედებით პრინციპებთან და, განსაკუთრებით, მათ ესთეტიკასთან. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მუსიკის დღევანდელი აღქმისთვის, ხელოვნების სხვა დარგებთან შესაძლო ინტერდისციპლინარული პროექტებისთვის. ეს იდეა ირიბად დასტურდება აფრიკული მუსიკის დევიდ ლოკისეული ინტერპრეტაციით.³⁰ მიუხედავად იმისა, რომ ეს ურთიერთობა, შეიძლება, საკმაოდ შორეულად გვეჩვენებოდეს, აფრიკული მუსიკა ტიპოლოგიურად ემსგავსება ზოგიერთი რეგიონის ლიტერატურულ ტრადიციულ მრავალხმიანობას, რომელსაც ზოგჯერ მოიხსენიებენ, როგორც „ლიეტერატურ პრო-მინ-იმალიზმს“ (აფრიკული ჩასაბერი ინსტრუმენტების ანსამბლების უსასრულოდ განმეორებადი მუსიკალური ორნამენტები ქმნიან მდიდარ პოლიფონიას, რომელმაც გავლენა მოახდინა სტივ რაიხის, მუსიკალური მინიმალიზმის შემქმნელის, შემოქმედებაზე³¹).

4. ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ ფაქტს, რომ ადგილი ჰქონდა გრაფიკული ნოტირების გამოყენების მცდელობას აფრიკული მუსიკის „ვიზუალიზაციისთვის“. ფილიპ ჰარლანდმა და ჯეიმს კეტინგმა შეიმუშავეს დროის ერთეულის ნოტაციის სისტემა (Time Unit Box System of Notation/TUBS) აფრიკული მუსიკისთვის.³² ტექსტილის ნოტირება არის კეტინგის მიერ ოდესღაც გამოყენებული TUBS-ის პაულ აუსტერლიცისეული ადაპტაცია. კეტინგმა გამოიყენა ერთნაირი ფერი, ხოლო ტექსტილის ნოტირებაში სხვადასხვა ბგერის აღსანიშნავად გამოყენებულია ნაცრისფერის სხვადასხვა ტონი. შედეგი გამოირჩევა უცნაური მსგავსებით დასავლეთ აფრიკულ ვინროზოლიან ტექსტილთან (შეადარეთ ასანტეს ტილოს ვიზუალური რიტმები აფრო-კარიბული რიტმების ტექსტილის ნოტაციას; მუსიკის ვიზუალური გამოხატვა აჩვენებს შავი ატლანტიკის ვიზუალური და სმენითი ხელოვნების ერთობას).³³

³⁰ Locke 2009: 8-37. ეძებდა რა დასამახსოვრებელ იარაღს თანამედროვე ამერიკელების სინქრონული მრავალგანზომილებიანობისთვის, ლოკმა გამოიყენა ფრაზა “მუსიკალური კუბიზმი” რადგან “აფრიკული მუსიკის დინამიური ჰომეოსტაზი მაგონებს თუ როგორ წარმოაჩენენ კუბისტური სკოლის მხატვრები საგანს ერთდროულად სხვადასხვა ვიზუალური და დროითი პესპექტივიდან.” მიუხედავად იმისა, რომ კუბისტური სახვითი ხელოვნების კულტურული მნიშვნელობა მკვეთრად განსხვავდება აფრიკული სამემსრულებლო ხელოვნებისგან, აქ არის ურთიერთქმედების საინტერესო არეალები. რა თქმა უნდა მუსიკალური კუბიზმის ფენომენი იმდენად გულისხმობს აღქმას, რამდენადაც ნოტების ორგანიზაციას.

³¹ Feld 1996.

³² წარმოადგენს რა გამოცდილი დამკვირვებლის მიერ სიზუსტის დონეზე დაფიქსირებულ ძირითად რეგულარ პულსს, TUBS აღნიშნავს ყოველ ბგერას და სიჩუმეს დასავლური ზომის მითითების გარეშე (Koetting 1970). ყუთების რიგით გამოსახული, თითოეული ყუთი წარმოადგენს ერთ პულსაციას. ცარიელი ყუთი აღნიშნავს სიჩუმეს, ხოლო წერტილიანი ან სხვა სიმბოლოებიანი ყუთი – სხვადასხვა ბგერა.

³³ Austerlitz, Paul. Mambo Kings to West African textiles: A Synesthetic Approach to Black Atlantic Aesthetics. *Glendora Review: African Quarterly on the Arts*, Vol. 36, No. 3&4, 2004. P. 115_124.

5. ლიტვური მუსიკის გასაგებად არსებობს აუსტერლიცის ერთი მეტად საინტერესო დაკვირვება: ის ფაქტი რომ მუსიკალური ნოტაცია უმეტესად ჰორიზონტალურად არის მოცემული, წინააღმდეგობაში მოდის ციკლურობასთან. ცირკულარული მოძრაობა, ისეთი, როგორიც გამოყენეს ნზევიმ (Nzewi 1997), ბეკერმა (1979) და ნელსონმა (1991) დასავლეთ აფრიკის, იავას და სამხრეთ ინდოეთის მუსიკისთვის, შესაბამისად, აბათილებს ამ არასწორ შთაბეჭდილებას. წრიული ვიზუალური სკანირება წარმოქმნის ჰიპნოტური ვირტუალური დროის მქონე საპასუხო თანხმოვანს, რადგან იგი ნაკლებ ყურადღებას აქცევს დასაწყისსა და დასასრულს³⁴ (გრავ. სურ. 16).

6. შედარებითი კვლევები მუსიკალურ ვიზუალიზაციასთან დაკავშირებით ხელს შეუწყობს ჩვენი ფსიქიკის ასპექტების (აღქმა, მეხსიერება, და სხვ.) გამოვლენას, რომლებიც ჯერ კიდევ არ არის შესწავლილი და ავლენს დროის ციკლურ კონცეფციასთან დაკავშირებულ შემოქმედებითი საქმიანობის ზოგიერთ უნივერსალურ კანონს (გრავ. სურ. 17).

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

აბრევიატურები:

LLIM _ Paliulis, Stasys, Compiler. *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai* [Folk Instrumental Music of Lithuania. Wind Instruments]. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla 'National Publisher of Literary Works', 1959.

SIS _ Slaviūnas, Zenonas, Compiler and Editor. *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos 'Sutartinės. Polyphonic Lithuanian Folk Songs.'* [Lithuanian lang.]. Vol. 1_3. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla 'National Publisher of Literary Works', 1958_1959.

აუდიომაგალითები

1. *Skic, Kate* (აცხა, კატა) – ასრულებს სუტარტინესის მომღერლების ჯგუფი „Trys Keturiose“. ჩანაწერი კონცერტიდან „სუტარტინესი – დისონანსის სხივები. ლიტვური ხალხური სიმღერები“. ჩანერილის კიოლნის რადიოს მიერ. კიოლნი, 22-06-2017
2. ფრაგმენტი კომპოზიციიდან *Katė* (SIS 1536), ვერბალური ფორმულის *Škic, ka-te* ჟღერადი ილუზიით. ჩანერილია ზანონას სლავიუნასის მიერ 1936 წელს. ი. ბანიულისი, ს. იანაუსკასი, ჟ. ბანიულისი, პ. მატულისი და პ. გუსევიჩიუსი (LTR 504 (1); Vilnius: The Institute of Lithuanian Literature and Folklore)

ვიდიომაგალითები

1. კომპოზიცია *Skic, Kate*-ს გრაფიკული სქემა (LLIM 78), შესრულებული ავტორის მიერ.

³⁴ იქვე: 121.

2. ვიქტორ ვასარელი, ვეგა III, 1957-9 <https://www.guggenheim.org/artwork/5677>)
3. ლიეტუვეური ტრადიციული საწოლის გადასაფარებელი ადუტიშკის რეგიონიდან. გადაღებულია ავტორის მიერ 2017 წ.
4. ემილია პატიეუნაიტეს ტრადიციული საწოლის გადასაფარებელი, დ. 1935, იგნალინას რეგიონი (ლიეტუვას ეთნოლოგიის მუზეუმი, ვირტუალური გალერეა; <http://www.etnokosmum-uziejus.lt/lt/kad-as-isaudziau-emilijos-patiejunaites-darbai/>)
5. ვანდა ბელუკასის „№13“, 50X50. აკრილიკი ტილოზე, 1974 (<http://www.virtualmuseum.us/lith/balukas/no13.html>)
6. ვირგინიუს კაშინსკასის *არქაული კომპოზიცია. ლიეტუვეური მითოლოგია, არქაული კომპოზიციები*. (ვირტუალური გალერეა, <http://www.virgis-art.com/en/lithuanian-mythology-archaic-compositions/>)
7. კაზის ვარნელისის *თექვსმეტჯერ ოთხი*, 78“x78“. აკრილიკი ტილოზე, 1970.
8. კაზიმირას ჟორომსკის „№24“, *სამგანზომილებიანი სერიებიდან*, 1984.
9. *სკუდუჩაი* – ფრაგმენტი ფილმიდან.
10. ბრონიუს კუტავიჩიუსის ორატორიის „სანსკრიტის მაგიური ბორბალი“ მესამე ნაწილის გრაფიკული ნოტაცია.
11. ლუიდას ტრიუკისი. ოპერა „დონ კარლოსის“ ფარდა. 1959.
12. აიდა ჟეჟელგიენეს ტრადიციული ხელთათმანი. გინტარას კუშლის ფოტო <https://murals01.weebly.com/blogas-pirstiniu-dantirasciai>
13. ლიეტუვეური ტრადიციული ორმხრივი ქამარი.
14. ლიეტუვეური „წინვისებური“ და „პატარა ლურსმნული“ ქსოვის ნიმუში.
15. ლიეტუვეური „პატარა ფოცხისებური“ და „ორმაგი პატარა ფოცხისებური“ ქსოვის ნიმუში.
16. ტრადიციული ორმხრივი საწოლის გადასაფარებელი ადუტიშკის რეგიონიდან. გადაღებულია ავტორის მიერ. 2017.
17. *წრიული ტექსტილის ნოტაცია* (Austerlitz, 2004: 122).
18. ვოკალური *სუტარტინესის* წრიული ნოტაცია. შექმნილია ავტორის მიერ.

ILLUSION OF MONOPHONIC MELODIES IN LITHUANIAN TRADITIONAL INSTRUMENTAL POLYPHONIC MUSIC COMPOSITIONS: NOTATION AND PERCEPTION OF SOUND


My recent practical experience has aspired me to focus on the phenomenon of sound illusion in Lithuanian traditional polyphonic music. This year in winter I played a musical piece “*Škic, kate!*” [“Scat, cat!”] on multi-part whistles (in Lithuanian – the *skudučiai*) together with the *sutartinės* singers from the band “*Trys keturiose*.” After the concert one of the listeners uploaded that musical performance to Facebook. Having listened to it “from aside,” the singers could not believe that it was the same composition which they themselves had lately played (audio ex. 1).


Before discussing that case, first, it is necessary to briefly describe the peculiarities of Lithuanian polyphonic music played by sets (a set is made up of four to seven little pipes) of *skudučiai* (fig.1).

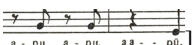
– Each separate pipe in a collection has its own name (depending on a district). For example, in Vabalninkas: I – *titititititit*, II – *tiūtitiitūt*, III – *kvepas*, IV – *untutis*, VI – *untytė*, (VI, VII) *ūkas* (*kuldukas*).

– The names of many *skudučiai* are congruent with individual parts these are used to play – that is, with rhythmic formulas in one of the main compositions “*Untytė*,” for instance: “*ti-ti tiūt ti-tiūt*,” “*tiūt ti-ti tiūt*,” “*ut-ut un-ti-ti*,” and the like (ex. 1,2)

– An interplay between long and short sounds is realized through harmonization of long and short syllables, respectively. Certain syllables are used to mark both the length of the sounds and

pauses. One used to say: “you blow the first pipe *ti-ti-tiūt-ti-tiūt*  ; I will blow

the second one *tiūt-ti-ti-tiūt* ], and he will blow the third one *a-pu, a-pu, aa-pū*,”

 etc. (Paliulis, 1959: 12)¹. According to Adolfas Sabaliauskas, the third person “breathes” at intervals between the first and the second, thus being called *kvepas* (Sabaliauskas, 1911: 96-108, 13). All this constitutes a rigorous and coherent system which is to be described as a *syllabic rhythmic notation* (Šimonytė-Žarskienė, 2003).

– The compositions played by *skudučiai* are characterized by combination of complementary and syncopé rhythms; those playing *skudučiai* use an arsenal of six different rhythmic formulas, quite freely improvising at certain intervals.

– An inherent feature of mode structure – the vertical intervals of seconds. The seconds that are almost unceasingly present in a 5- and 6-part composition create a dense texture – certain

¹ LLM – Paliulis, Stasys, Compiler. *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai* [Folk Instrumental Music of Lithuania. Wind Instruments]. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla ‘National Publisher of Literary Works’, 1959.

“clusters.” Still, there are also works of a more “transparent” texture wherein seconds do not prevail.

The afore-mentioned composition (played at the concert) “*Škic, kate!*” is made up of four parts, three of which are based on the same rhythmic formula ♩ ♪ ♪ (a formula in word – *škic, kate!*), blown by the canon. The fourth rhythmic formula is in contrast to those mentioned above and is syncopated (ex. 3).

When one listens to this work longer, the rhythmic formulas of separate parts are no longer heard: they as if “deliquesce,” converge into one entity, into a peculiar “sounding space.” (video ex. 1; audio ex.1). All this creates an illusion of incessant motion and glitter, very close to the aesthetics of optical art. It is known that the Op Art movement is substantiated by visual physiology and psychology, as well as by creating the optical illusions of profoundness, motion, pulsation, glittering (video ex. 2). Rational, precise, and geometrical compositions are being created that arouse some predetermined reactions in the viewer’s retina.

Even though Op Art came into being in the seventh decade of the twentieth century, one can observe its close connection with folk art, especially with traditional textile. The principles similar to those utilized in Op Art whose essence lies in the creation of an illusion of a vibrant and moving image are quite often applied in the ornamentation of Lithuanian traditional fabrics (video ex. 3). The so-called *motley fabrics* are distinguished by a detailed ornament of the pattern; hence, the fabric assumes a particular diversity of colors – when viewed from a distance, it loses its shape. Here extremely vivid associations with optical illusions are present. There is no coincidence that the patterns on sashes in oral works are most often described as *variegated patterns* – it means that they are characterized by glittering and inconstancy as in the examples of Op Art (Labutyte, 2015: 27). Lithuanian ornaments on *pick-up* sashes are a system of geometrical signs and their combinations – harmonious, versatile, and organized in a certain mathematical order. It is opposite to free coloring of the painting canvas, whose analysis would more depend on sensuous concepts. The same can also be observed in Op Art wherein everything is logical, calculated, systematic, rhythmic (Labutyte, 2015: 26-27)² (video ex. 4).

There are many Lithuanian artists who exploited the principles of Op Art in their creative works and consciously entwined them with Lithuanian traditional ornaments. One of them is Vanda Balukas (1923–2004), who lived in the United States of America (Balukas, 1982).³ In 1971 she started her series of abstract paintings dedicated to Lithuanian weavers and painted on Lithuanian patterned linen fabrics (video ex. 5).

Close to folk art is an interplay between geometrized shapes and colors of textile works created by artist Danguolė Brogienė⁴. Traditional patterns of Lithuanian fabrics and sashes have become an object of interest and investigation for painter Virginijus Kašinskas, as well as the foundation of many of his creative works⁵ (video ex. 6).

² Labutyte, Živilė. 26-27. Furthermore, it is also inherent to the Minimalist trend in music, which is very close to many Lithuanian contemporary composers (Bronius Kutavičius, Mindaugas Urbaitis, Rytis Mažulis, Ričardas Kabelis, etc.).

³ <http://www.lithaz.org/bios/balukas/balukas.html>; Balukas, Vanda. The canvas is the message. *Lituanus*. Lithuanian quarterly journal of art and sciences. Editor of this issue: Antanas Klimas. Vol. 28 (3), 1982. <http://www.lituanus.org>

⁴ <http://www.agalerija.lt/danguole-brogiene/spalvu-sutartines/eksponuojami-darbai/>

⁵ <http://www.virginijuskasinskas.com/>

Thus, generalities and similarities of Lithuanian folk geometric patterns and Op Art ornaments are undeniable. Incorporation of these two spheres in today's art remains relevant, at once uncovering compelling effects and influencing the contemporary viewer's perception.

Moreover, it is assumed that it is due to such deep roots in the national folk art that the above-mentioned patterns, albeit universal, have become very suitable for Lithuanian contemporary artists to express themselves and immerse into the trends of modern art. For example, it was in 1949 when Lithuanian American painter Kazys Varnelis (1917–2010), a renowned representative of Minimalism and Op Art, started to paint geometric abstractions. What aroused Varnelis's interest was visual rhythm⁶ (video ex. 7). One must also mention internationally recognized painter Kazimieras Žoromskis (1913–2004)⁷ who created a specific ramification in Op Art – that is, *optical impressionism* (video ex. 8). He discovered the third dimension – “color light”: he created an illusory color perspective, a vibration of color in space⁸.

However, let us refer back to the composition played by *skudučiai*. I have noticed that having listened to the recoding of this composition way longer, you can start to hear a horizontal “melody,” composed of those sounds that are intertwined from individual parts.⁹ It can be treated as a specific sound illusion. On the one hand, a sound illusion in this composition is believed not to be created consciously but predetermined by subjective perception of the sound – when the person's ear can discern the edge (highest and lowest) sounds from a sound scale, that is, those that are most frequently stressed or fill in the pauses in other parts (ex. 4). Certainly, it has now been proved only by my personal listening experience. In the future, it would really be great to embrace and elaborate upon a certain *musical image* (well-known from Gestalt psychology) – a phenomenon emerging in the perceiver's consciousness.

On the other hand, it is also possible to presuppose a conscious construction of a certain spacetime conditioning a distinct (illusory) perception of this polyphonic music. Let us think of some of very popular and well-known optical illusions that often become a significant part of contemporary art and architecture. Optical illusion breaks flatness and form, creates an impression of space, attracts attention.

According to Gestalt psychology, the essential peculiarity of the psyche is the innate ability to organize the perceived information into certain forms that are characteristic of completeness and structure. It is stated that a human being subconsciously integrates all the perceived objects into certain groups, supplementing them with missing parts and grouping similar objects. For instance, optical illusions – abstract compositions – are perceived as those of an absent form or motion; separate sounds are conceived as a melody, and the like. It is known that one of the artists taking interest in Gestalt psychology was Victor Vasarely, who is widely accepted as the “grandfather”

⁶ Aleksa, Petras. *Kazys Varnelis ir minimalus menas* [Kazys Varnelis and Minimal Art]. In <http://www.aidai.eu>

⁷ Optinis menas: Kazimieras Leonardas Žoromskis [Optical Art: Kazimieras Leonardas Žoromskis]. In <http://www.back2school.lt/optinis-menas-kazimieras-leonardas-zoromskis/>; <http://www.iseivijosdaile.lt/en/creators/zoromskis/>

⁸ Čičelis, Ramūnas. Kazimieras Žoromskis: landscape in abstraction - is it possible? www.kamane.lt, 2016-08-22.

⁹ Ethnomusicologist Žarskienė had previously paid attention to the accords created in a harmonic vertical line of polyphonic pieces played by *skudučiai*, as well as to the melodic horizontal heard in an interplay between different parts (Šimonytė-Žarskienė 2003: 83), however she did not conduct a comprehensive investigation into this phenomenon.

and leader of the Op Art movement.¹⁰ He highly emphasized the illusion of motion. In some of his works Vasarely referred to the *Moiré effect*¹¹. Moiré is the lambent lines which are observed in a fixed image and are not present in a real image. This type of optical illusion builds up an illusion of motion, thus being often applied in optical and kinetic art. When used in kinetic art, it is sought to overcome the statics of a piece of work and transform it into a motion in time and space or in the human mind. Hence, although a piece of work is static in reality, it becomes dynamic owing to the use of stratification and rhythmic compositions (Parola, 1996: 50-60).

The case of the polyphonic composition under examination somewhat reminds us of this phenomenon of optical illusion. In the composition played by *skudučiai*, ostinato rhythmic formulas (whose interrelation is horizontally (in time) marked by one quarter note, while vertically – by a second interval) are as if “distorted” by the forth formula, composed of two sounds (edge tones in a sound scale).¹² It “perplexes” the perceiver, creating a new vibrating musical image – it would be equal to an illusion of motion that is typical of optical and kinetic art.

This case can also be partly linked to the phenomenon of sound illusion, called *phantom melodies*. This sound illusion can be created by utilizing certain tunes consisting of fast passages that differ very little from each other. When melodies are played fast, our brain is able to “isolate” some individual sounds and “converge” them into their own melody. With the same composition being played slowly, an illusion of sound does not arise. It is explained by the ability of our consciousness to take time to perceive all the correct parts of the music being played.¹³ In our case, should one blow *skudučiai* very slowly, it is likely that the horizontal “melody” would not be heard. Still, when one blows *skudučiai* fast, this “phantom” melody is foregrounded in the overall glimmering of sounds. Thus, it is possible to assume that the contrasting fourth rhythm-intonation formula is deliberately introduced to achieve a certain effect.

Several other pieces played by *skudučiai* would allow surmising a conscious aspiration of (or ability to perceive) certain illusions of sound in polyphonic compositions. One of them – “*Katė*” [“A cat”] (SIS¹⁴ 1536) (ex. 5). According to Paliulis, verbal and syllabic formulas of separate parts of this work are as follows: between the first voice and the second voice “*ka-ta*” / “*ka-ta*,” “*ka-ta*” / “*ka-ta*” (*kata* – “cat” in Lithuanian dialect); between the third voice and the fourth voice – “*škie*” / “*škie*,” “*škie*” / “*škie*,” (“*scat*”) while the fifth performer blows “*untytė*” (the main formula of “*Untytė*”) (30990 9b. 9) [Paliulis explains the rhythm formulas of playing *skudučiai*; filmed in 1993.]

Let us pay attention to the fact that in other variants of “*Katė*” the following separate parts – verbal formulas (having the same rhythmic formula: ♩ ♪ ♪) – are known: “*Škie, kate!* [Scat, cat!]”, “*Tol katė* [A cat is away]”, “*Am, kate* [Wuf, cat]”, e.g., LLIM 75. In some of the variants of “*Katė*” along with the formula “*Škie, kate*” (♩ ♪ ♪) there is also a two eighth-note rhythmic formula ♪ ♪, corresponding to the word “*ka-tė*” (LLIM 77) (ex. 6).

¹⁰ <http://www.vasarely.com/>

¹¹ <https://artplusmarketing.com/practical-magic-the-moir%C3%A9-effect-3faecc04cd07>

¹² They “frame” the whole texture of a composition as if reflecting the laws of world perception (and that of creative works) and uncovering a contradiction (inherent to dualism) of *high/low*.

¹³ <https://www.newscientist.com/article/dn13355-sound-effects-five-great-auditory-illusions/>;
<http://www.perceptionsense.com/2010/12/phantom-melodies.html>

¹⁴ SIS – Slaviūnas, Zenonas, Comp. and Ed. *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* ‘Sutartinės. Polyphonic Lithuanian Folk Songs.’ Vol. 1–3. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958–1959.

Let us refer to the variant “*Katė*” that we take interest in. When listening to this piece of work longer, you start to hear how the sounds (heard one after another) of the third (“*škie*”), of the fourth (“*škie*”), and of the fifth (“*untytė*”) constitute a “phantom” melodic motif (*c-b-as*) whose rhythmic formula – J ♯ J, conforming to the verbal formula “*Škie, ka-te*” (ex. 7; audio ex. 2) Such rhythmic-verbal formula does not exist in this piece of work – it is only an illusion (becoming a peculiar concord with other variants of “*Katė*”). It has to be assumed that it is not a coincidence.

I also observed the similar cases of “phantom melodies” in other works played by *skudučiai*. It is worth paying attention to “*Untytė*” and other works being close to it. The formulas of “*Untytė*” performed by *skudučiai* are as follows (ex. 10). The main part of “*Untytė*” is such:



According to Paliulis, “*Untytė*” was memorized in such verbal formulas as: *Untytė ut ut*,

Untinėlis ut ut [“A little duck, ut ut, a little duck male, ut ut”] (in Vabalninkas); *Un-ty-ta, un-tis sa-na, / Un-ti-nė-lis pri-mi-ca-na* [“A little duck, an old duck, a little duck male is coming slowly”] (in Suvainiškis). The first formula of “*Untytė*” (*Un-ty-ti, ut, ut, un-ti-ti-ti, ut ut*) can also be seen in the score of “*Šalnią intakas*” (LLIM 84) – it is performed by the fifth player of the *skudučiai*.

Still, while listening to this piece for a longer period of time, we hear not this formula (not separate rhythmic formulas of other voices) but an “outcome” of several interwoven voices; this result corresponds to the entire melodic-rhythmic formula expressed in words: *Un-ty-ta, un-tis sa-na, / Un-ti-nė-lis pri-mi-ca-na*. It can be noted that the highest and lowest sounds (constituting a specific “monophonic” melody discussed above) in a sound scale are the most audible ones. So again, there exists no real – there is no musician who plays – rhythmic-verbal formula ♯♯♯ | ♯♯♯ | ♯♯♯ | ♯♯♯ | “*Untyta, untis sana, untinėlis primicana*”; its illusion appears to have emerged due to the perception of the sound and been embedded in people’s memory in that form (ex. 8).

The Question of Notation

It is known that one of the most important aspects of spatial perception in music is correlated with the human ability to imagine (i.e., visually “materialize”) the processes of sound. According to Frank Armstrong, “The basic unit of sound is a tone, which is equivalent to a pixel or point in a visual field. A single tone exists at a specific position within its native space, an acoustic field. Like a typographic point, a tone interacts with its contextual space in a figure/ground relationship. The position of a tone, relative to the edges of its field, creates tension and conveys meaning”.¹⁵ Roger Shepard explains a perceptual process of interconnectedness between sound and image by a bimodal perceptual property to interpret the processes inherent to the sound in a similar way as the retina reconstructs a two-dimensional image into a three-dimensional perspective (Shepard, 2001: 21-23).

Thus, both visual and graphic aspects of perception are close to the possibilities of arranging a musical texture. Only image projection requires vertical and horizontal coordinates; when musical textures are realized, the axes of sound pitch and time interact respectively. According to Mārtiņš Viļums, thanks to cognitive knowledge, the pitch of a sound, its length and direction of movement in time arouse an associative illusion of filling in a visual space (Viļums, 2010: 271).

The association of a sound with audio-visual forms correlates not only with the visualization of

¹⁵ Armstrong, Frank. *Hearing Type*. AIGA, June 27, 2005 <https://www.aiga.org/hearing-type/>

musical processes but also with the level of recording a composition itself – in the form of a score. As it is known, seeking to visualize a musical spacetime, many composers of the twentieth and twenty-first centuries abandoned the traditional European notation of sounds on the staff and chose some original ways of graphic notation. Still, the composer's intentions to endow a notation with a graphic expression or form, as Viļums notes, do not always correspond to the precise realization of music or to the analogous perception of its sound. Graphic and perceptual forms in music are isomorphic only in a part of such "scores" (for example, in third part of Kutavičius's oratorio *"The Magic Wheel of Sanskrit"* (1990)). Here graphic notation expresses an increasing (upcoming) and decreasing (receding) sound wave¹⁶ (video ex. 10).

Hence, one can observe that sound and image arts are becoming more intertwined, as if adopting each other's essential elements: music utilizes the space of visual arts (for example, enriching a musical space with microtones as in Lithuanian composer Mažulis's compositions;¹⁷ graphic notation, and the like); fine arts embrace time (optical, kinetic art). Generally, the ideas of synesthesia are popular in contemporary art (Čiurlionis¹⁸, Kandinsky, Scriabin, etc.). For example, the scenography of Liudas Truikys, one of the renowned Lithuanian scenographers, was characteristic of abstract forms that were rhythmically allocated on the flatness and echoed a musical rhythm (e.g., opera's *"Don Carlo"* veil; in 1959) (video ex. 11). In today's art, the world of sounds and that of an image are becoming more interconnected: one type of art is enriched by the language of "another art." New concepts and terms have emerged, reflecting a link between different art forms (for example, *Sound Vision* (Radcliffe Bailey, Sanford Biggers, Taiyo Kimura, Dario Robleto, Gary Simmons, Vyngintas Orlov, etc.), *Sonakinatography* (Channa Horwitz)¹⁹, etc.).

On the other hand, such interconnectedness of audiovisual dimensions can be considered to have been very old, related with primary syncretism of art; with a certain all-encompassing world outlook and world sound; with a cyclic concept of time being inherent to many ancient cultures. All this is thought to have determined the general principles of creativity. It is likely that geometrical patterns of Lithuanian textile can be regarded as indirect "visualization" of the discussed polyphonic music played by *skudučiai*.

As we know, the structure – composed of small equal elements (dots) – of an image is called a raster. Its principle is typical of Lithuanian folk art: the most striking equivalents to the raster's principle are observed in traditional textile ornaments composed of rhythmically repeating elements. Most of the patterns, whose elements gradually change in the order of thinning or thickening, are similar to the works of Op Art. In these works, it is attempted to express glittering and pulsating effects with the help of the raster's principle (Musteikytė, 2006: 39) (video ex. 12). Looking at a work of art, almost the same as looking at traditional fabrics, the viewer – without realizing it – gradually delves into the work's infinite three-dimensional space as if deliquescing in it.

The same can be said about polyphonic music played by *skudučiai*: with the help of both

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=8USFRuxSv6Q> (from 6'57" to 9'30").

¹⁷ Mažulis's macrocluster composition *"Cum essem parvulus"* (2001) is modelled by creating individual, non-repetitive, abstract forms of sound design that are close to an artistic soul of abstractionism.

¹⁸ One of the most specific and original features of Čiurlionis's oeuvre in the whole art of that time is a manifold translucent cavity, approaching form the depth or disappearing in the distance. See <http://ciurlionis.eu/en/painting/gallery/>

¹⁹ <https://www.studiointernational.com/index.php/channa-horwitz-review-raven-row-london-sonakinatography>

constantly repeating short structures and specific flickering / rippling of individual sounds (corresponding to the points or dots in visual arts), the listener as if enters infinite time, being immersed in a boundless space of sound wherein certain musical perceptual visions arise.

Here are some general laws of creative activity that display a very close connection between traditional textile and polyphonic music:

- constant recurrence of motifs;
- reduplication of patterns (motifs) – that is, repeating two times, thus creating a new pattern (a new musical form). Could be compared Lithuanian weaving patterns *eglelės* “herringbone” with their reduplicated variant *nageliai* “little nails” ((video ex. 13) or *grėbleliai* “little rakes” with *dvigubi grėbleliai* “little double rakes” ((video ex. 14). Similarly in music, for example, in Pandėlys, “Untytė” was blown “two times” – it is called so, because the first half of every part’s formula was reiterated. For instance, the player of the first pipe usually blows *tū-tū-tū, sku-du-(ti)* ♪♪♪|♪♪♪, while “two times” are blown as ♪♪♪|♪♪♪|♪♪♪|(rhythm shape is *aab* instead *ab*). And other parts are blown by the same principle as the first one²⁰ (ex. 9). Furthermore, the way of creating melodies by reduplicating some motifs is also indispensable to the vocal *sutartinės*.

- foregrounding an ornament (“phantom melody”) by contrastive harmonization: for example, if the main pattern of a sash is bright, then its edge is dark, and vice versa – if the main pattern is dark, then the edge is bright. Let us compare this: composing a monophthong melody from the edges; that is from the highest and lowest sounds – contrasting with middle sounds – in a sound sequence;²¹

- a twofold (“reverse”) technique of creation. It is an incredibly interesting phenomenon that is worth commenting upon in detail. In Biržai, not only common but also *backside* “Untytė” is known. All the parts of backside “Untytė” (e.g., LLIM 93) are performed in a similar way as those of common “Untytė” (see LLIM 92) (ex. 10) but with different *skudučiai*. The parts played by high *skudučiai* are performed by low pipes, and vice versa (Deutsch, 1999)²² (ex. 11). It is very close to a twofold technique in textile (e.g., bedspreads, towels, sashes) – one side of a bright background with dark patterns, the other one is dark with bright patterns, and the like (video ex. 15, 16).

Conclusions

1. Irrespective of a fairly comprehensive examination of Lithuanian polyphonic music, it has, from the standpoint of music psychology, a plethora of undisclosed entities – hearing, perception, time and space organization, etc. I would think that the phenomenon of musical illusions (“phantom melodies”) is worth paying special attention to and providing an expert’s deeper insight into it.

2. An inextricable interrelationship between Lithuanian polyphonic compositions and traditional textile would allow stating that a graphical way of notation is much more suitable to disclose

²⁰ Motiejus Bičiūnas explains that there “must be experienced musicians to blow two times. Not every musician will do it right,” and his wife Elžbieta Bičiūnienė states that “it is more beautiful when blown two times.”

²¹ Here one can recall one of the widely known visual illusions – the foregrounding of colors and their receding. Being within the same objective distance, some of the colors appear to be closer to us – they are as if “brought to the foreground,” whereas the others seem to be further from us – they as if “slant backward.” Similarly, in the works played by *skudučiai* some of the sounds are as if closer to us, brighter, and sound louder, while other sounds are as if coming from the distance.

²² By the way, here we could talk about allusion to the *retrograde inversion* known in the music world and discussed by music psychologist Diana Deutsch (Deutsch, Diana. Processing of pitch combinations. In D. Deutsch (Ed.) *The psychology of music*. 2nd Edition, Academic Press, 1999. P 349–412. P. 360–363).

the peculiarities of archaic polyphony and perceive its influence than the established European notation on the staff. The latter introduces some confusion: some start with a strong part of the measure from repetitive (canonical or imitative) motifs, others begin with a weak one, and so on. Meanwhile, they are perfectly of equal value; they have only parted from each other at a smaller or larger distance – a graphic notation reflects their even distribution and continuous pulsation.

3. The peculiarities of archaic polyphonic music make it possible to envisage its relationship with the creative principles of contemporary art trends (Minimalism, Op Art, Kinetic Art, Sound Visual, etc.) and, in particular, with their aesthetics. This is especially important to the present-day perception of this music, to the feasible interdisciplinary projects with other arts. This idea would indirectly be confirmed by David Locke's interpretation of African music (Locke, 2009).²³ Although this relation could seem to be rather distant, African music in certain regions is typologically inherent to Lithuanian traditional polyphony, which is sometimes called "Lithuanian pro-Minimalism" (it is known that a rich polyphony – characterized by endlessly repeated musical figures – of the ensembles of African wind instruments influenced the creative works of Steve Reich, an innovator of musical Minimalism (Feld, 1996).

4. One is to pay attention to the fact that it was attempted to apply graphical notation to "visualize" African music. Philip Harland and James Koetting developed the Time Unit Box System of notation (TUBS) for African music.²⁴ *Textiling notation* is Paul Austerlitz's adaptation for a version of TUBS that Koetting once used. While Koetting used a uniform color, textiling notation uses different shades of gray to represent different sounds. The result bears an uncanny similarity to West African narrow strip textiles (compare the visual rhythms of the Asante cloth to the textiling notation of Afro-Caribbean rhythms; visual representation of the music reveals an underlying aesthetic unity of black Atlantic visual and aural arts) (Austerlitz, 2004).

5. To understand Lithuanian polyphonic music there exists one more very significant Austerlitz's observation: the fact that most musical notations are displayed horizontally is at odds with this cyclicity. *Circular notation*, such as that used by Nzewi (1997), Becker (1979), and Nelson (1991) for West African, Javanese, and South Indian music, respectively, circumvents this erroneous impression. Circular visual scanning creates a response consonant with hypnotic virtual time because it places less emphasis on beginnings and endings (Austerlitz, 2004: 121) (video ex. 16).

6. Comparative studies pertaining to music visualization and notation may contribute to uncovering the aspects of our psyche (perception, memory, etc.) which have not been brought to light yet and exhibiting some of the universal laws of creative activity which are related with a cyclic conception of time (video ex. 17).

²³ Locke, David. Simultaneous multidimensionality in African music: musical cubism. *African Music*, Vol. 8, No. 3 (2009). P. 8–37. Searching for a memorable label for simultaneous multidimensionality to use with contemporary Americans, Locke applied the phrase "musical cubism" because "the dynamic homeostasis of African music reminds me of how visual artists in the Cubist School render a subject from different visual and temporal perspectives simultaneously." Although the cultural meaning of cubist visual arts is drastically different from African performance art, there are intriguing areas of correlation. Of course, the phenomenon of musical cubism is as much about perception as it is about the organization of notes.

²⁴ Representing an underlying regular pulse at the level of precision heard by a trained observer, TUBS indicates each sound and silence as it occurs with out reference to Western meter (Koetting, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. *Selected Reports* 1(3), 1970. P. 116–146). Depicted in rows of boxes, each box represents a pulse. Empty boxes are silent, while boxes filled with dots or other symbols represent various sounds.

Abbreviations

LLIM – Paliulis, Stasys, Compiler. *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai* [*Folk Instrumental Music of Lithuania. Wind Instruments*]. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla ‘National Publisher of Literary Works’, 1959.

SIS – Slaviūnas, Zenonas, Compiler and Editor. *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* ‘*Sutartinės. Polyphonic Lithuanian Folk Songs.*’ [Lithuanian lang.]. Vol. 1–3. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla ‘National Publisher of Literary Works’, 1958–1959.

References

Austerlitz, Paul. (2004). “Mambo Kings to West African textiles: A Synesthetic Approach to Black Atlantic Aesthetics.” In: *Glendora Review: African Quarterly on the Arts*, Vol. 36:3&4, Pp. 115–124.

Deutsch, Diana. (1999). “Processing of pitch combinations.” In: *The psychology of music*. 2nd edition. Pp. 349–412; 360–363. Editor: D. Deutsch. Academic Press.

Feld, Steven. (1996). “Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis.” In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 28. Pp. 1–35.

Koetting, James. (1970). “Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music.” In: *Selected Reports* 1(3), Pp. 116–146.

Labutytė, Živilė. (2015). “Optinės bei kinetinės raiškos būdai tekstilės mene.” In: *The Methods of Optic and Kinetic Expression in Textile Art*. Pp. 27. Master’s thesis. Kaunas.

Locke, David. (2009). “Simultaneous multidimensionality in African music: musical cubism.” In: *African Music*, Vol. 8:3. Pp. 8–37.

Musteikytė, Vaida. (2006). *Rastro kaip raiškos priemonės panaudojimas vizualinėje raiškoje ir mokyme* [*The Raster as an Expressive Device in the Visual Arts and Education*]. P. 39. Vilnius: Vilnius Pedagogical University. Master thesis.

Paliulis, Stasys. (Comp). (1959). *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai* [*Folk Instrumental Music of Lithuania. Wind Instruments*]. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla [National Publisher of Literary Works].

Parola, Rene. (1996). *Optical Art – Theory and Practice*. Pp. 50–60. New York: Dover Publications.

Sabaliauskas, Adolfas. (1911). Žiemų-rytiečių lietuvių tautinė muzika ir muzikos instrumentai [The Folk Music and Music Instruments of the People in North-east Lithuania]. In: *Lietuvių tauta: Lietuvos mokslo draugijos raštai* [*Lithuanian nation: Papers of the Lithuanian Science Society*], Vol. 1:2. Pp.

13, 96–108. Vilnius: M. Kukta Publisher.

Šimonytė-Žarskienė, Rūta. (2003). *Skudučiavimas šiaurės rytų Europoje [Music Making on Multi-Pipe Whistles in Northeastern Europe]*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

Slaviūnas, Zenonas. (Comp. and Ed.). (1958–1959). *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos ‘Sutartinės. Polyphonic Lithuanian Folk Songs.’* Vol. 1–3. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.

Shepard, Roger. (2001). “Cognitive psychology and music.” In: *Music Cognition, and Computerized Sound. An introduction to Psychoacoustics*. Pp. 21–23. Editor: Cook, P. R. London: The MIT Press.

Viļums, Mārtiņš. (2010). “Kompoziciniai garumo ir tembro erdvėlaikio kinizės atpažinimo aspektai” [Compositional Aspects of Timbre and Loudness as the Recognition of Time-Space Kinesis]. In: *Lietuvos muzikologija*, 11. Pp. 87–101, 271.

Audio examples

1. *Skic, Kate* (Skat,Cat) – played by sutartinės singers group “Trys Keturišios”. Recorded during the concert “Sutartinės – Strahlen der Dissonanz. Litauische Volkslieder” by Cologne Radio, Romanischer Sommer, Köln, 22-06- 2017.
2. Fragment of composition “*Katė*” [“A cat”] (SIS 1536) with sound illusion of the verbal formula “*Škic, ka-te*.” Recorded by Zenonas Slaviūnas in 1936, played *ragai* (‘wooden trumpets’) by I. Baniulis, S. Janauskas, J. Baniulis, P. Matulis, and P. Gusevičius (LTR 504 (1); Vilnius: The Institute of Lithuanian Literature and Folklore).

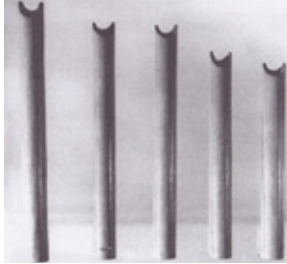
Video examples

1. Graphic scheme of the composition “*Škic, kate*” (LLIM 78), made up by author.
2. Victor Vasareli, Vega III, 1957–9. <https://www.guggenheim.org/artwork/5677>
3. Lithuanian traditional bedspread from Adutiškis district (photographed by the author in 2017).
4. Traditional bedspread by Emilija Patiejūnaitė, b. 1935, Ignalina district (*Lithuanian Museum of Ethnocosmology*, virtual gallery; <http://www.etnokosmomuziejus.lt/lt/kad-as-isaudziau-emilijos-patiejunaites-darbai/>
5. “No. 13” by Vanda Balukas, 50 x 50 in. acrylic on linen, 1974; <http://www.virtualmuseum.us/lith/balukas/no13.html>

6. “Archaic composition” by Virginijus Kašinskas, *Lithuanian mythology. Archaic compositions* (virtual gallery, <http://www.virgis-art.com/en/lithuanian-mythology-archaic-compositions/>)
7. “Sixteen times four” by Kazys Varnelis, 1970, acrylic on canvas, 78“x78“.
8. “No. 24” from “The *Three Dimensions Series* (TDS)” by Kazimieras Žoromskis, 1984.
9. *Scuduchai* – fragment from the film by Stasys Paliulis, 1993
10. Graphic notation of the third part of Bronius Kutavičius’s oratorio “*The Magic Wheel of Sanskrit*”, 1990.
11. Opera’s “Don Carlo” scenography. Liudas Truikys, 1959.
12. Lithuanian traditional gloves, made by Aida Šešelgienė (photo by Gintaras Kušlys; <https://murals01.weebly.com/blogas/-pirstiniu-dantirasciai>)
13. Lithuanian traditional double-sided sashes.
14. Lithuanian weaving patterns *eglelės* “herringbone” and *nageliai* “little nails”.
15. Lithuanian weaving patterns *grėbleliai* “little rakes” and *dvigubi grėbleliai* “little double rakes”.
16. Traditional double-sided bedspread from Adutiškis district (photographed by the author in 2017).
17. Case of the *cyclic textiling notation* (Austerlitz, 2004: 122).
18. Cyclic notation of the vocal *sutartinė* (made up by author).

სურათი 1. 5 სკედუჩაის ნაკრები – „მრავალხმიანი სალამურები“. უცნობი ფოტოგრაფი. ბირზაი ლენდის სელას მუზეუმი, სტასის პალიულის პირადი არქივი

Figura 1. Set of five *skudučiai* ‘multi-part whistles’. Unknown photographer. Sėla museum of Biržai Lands (Personal archives of Stasys Paliulis).gadatanilia



მაგალითი 1. კომპოზიცია “Untytė”-ს მთავარი რიტმული ფორმულა

Example 1. The main rhythmic formula of composition “Untytė”



მაგალითი 2. „კომპოზიცია შვიდისთვის ანუ “Untytė” (საერთო ვარიანტი) ჩანერილია ა. საბალიაუსკასის მიერ. 1908.

Example 2. “Composition for seven” or “Untytė” (common variant). Written down by A. Sabaliauskas in 1908 (LLIM 92).

მაგალითი 3. “Škic, ka-te!” („აცხვ, კატა“) ჩანერილია ადოლფას საბალიაუსკასის მიერ 1907 წ. (LLIM 78) (აუდიომაგ. 1)

Example 3. “Škic, ka-te!” [“Scat, cat!”]. Written down by Adolfas Sabaliauskas in 1907 (LLIM 78) (Audio ex. 1)



მაგალითი 4. ჰორიზონტალური მელოდია სკუდუჩაის კომპოზიციაში “Škic, kate” (LLIM 78). იხ. აუდიომაგ. 2

Example 4. Horizontal “melody” in *skudučiai* composition “Škic, kate” (LLIM 78). See audio ex. 2.



მაგალითი 5. ფრაგმენტი კომპოზიციიდან “Kate” („კატა“). ჩანერილია 1936 წ., ასრულებს ი. ბანიულისი, ს. იანაუსკასი, ჟ. ბანიულისი, პ. მატულისი და პ. გუზევიჩიუსი, ვაბალნიკასის რეგიონი (SIS 1536).

Example 5. Fragment of composition “Kate” (“A cat”). Recorded in 1936, played by I. Baniulis, S. Janauskas, J. Baniulis, P. Matulis, and P. Gusevičius, Vabalninkas district (SIS 1536).



მაგალითი 6. ფრაგმენტი კომპოზიციიდან “*Šikic, kate!*” („აცხა, კატა“).

Example 6. Fragment of composition “*Šikic, kate!*” [“*Scat, cat!*”]. Written down by A. Sabaliauskas in 1908 (LLIM 77).



მაგალითი 7. ფრაგმენტი კომპოზიციიდან “*Kate*” („კატა“) (SIS 1536) ჟღერადი ილუზიით ვერბალური ფორმულით „შკიც, კა-ტე“. იხ. აუდიომავ. 2.

Example 7. Fragment of composition “*Kate*” [“A cat”] (SIS 1536) with sound illusion of the verbal formula “*Škic, ka-te.*” See audio ex. 2.



მაგალითი 8. “Deveniy Untytė”. ჩაწერილია ს. პალიულის მიერ სოფ. დევენიაში, 1930 (LLIM 70).

Example 8. “Deveniy Untytė”. Written down by S. Paliulis in Deveniai village, in 1930 (LLIM 70).

Музыкальный фрагмент (Example 8) из произведения «Deveniy Untytė». Видно начало мелодии на четырех станах. Под нотами приведены литовские слова: Tu - tu - to, ska - du - ti. Tu - - ta - ta - to. Un - - tu - ti, tiu, tiu, un - - tu - ti. A - - - - - . Un - - - - - . u - ti, u - ti.

Продолжение музыкального фрагмента. Видно продолжение мелодии на четырех станах. Под нотами приведены литовские слова: un - - tu - ti, u - ti, u - ti, ti - ti, ti - ti. u - ti. Ty, ty ti - - - - - . Ty - - - - - .

მაგალითი 9. „*Untyté*“ („პატარა იხვი“) გაორმაგებული რიტმული მოტივებით. ჩაწერილია ს. პალიულისის მიერ, სოფ. დევენიაში, 1930 (LLIM 71).

Example 9. “*Untytė*” (“A little duch”) with duplicated rhythmic motives. Written down by S. Paliulis in Deveniai, in 1930 (LLIM 71).

Op. 100

Pa - tris - mi - se - re - re nos, Qui so - lis in - fi - ni - tis, Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, Qui so - lis in - fi - ni - tis, Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, Qui so - lis in - fi - ni - tis, Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, Qui so - lis in - fi - ni - tis, Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris.

**ინსტრუმენტი, როგორც ეროვნული იდენტობის სიმბოლო:
სარგაბთში მცხოვრები სლოვაკების ფუიარა**

შესავალი

წინამდებარე კვლევა ეხება ტრადიციულ ხის ჩასაბერ ინსტრუმენტს, ფუიარას¹, რომელიც სლოვაკების ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთი ელემენტია. 2005 წელს ის იუნესკოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლთა სიაში შეიტანეს, როგორც სლოვაკური ეროვნული ინსტრუმენტი. ეს ნაშრომი ეფუძნება 2018 წლის ექსპედიციებს, ჩემს პირად კვლევებს სერბეთში მცხოვრებ სლოვაკეთის ეროვნულ უმცირესობებზე². ის წარმოგვიდგენს ფუიარას დღევანდელ როლს ამ ადამიანთა ცხოვრებაში. ვეცადე, გამერკვია, როდის და როგორ მოხდა ეს ინსტრუმენტი სლოვაკთა ამ ნაწილში, თუ ჰქონდათ დაკვრისადმი განსაკუთრებული მიდგომა და რაში მდგომარეობდა ის, თუ ჰყავდათ ადგილობრივი ხელოსნები ფუიარას დასამზადებლად, თუ ჩნდებოდა ინსტრუმენტი საკონცერტო ღონისძიებებზე და ა.შ.

სერბეთში მცხოვრები სლოვაკები სლოვაკეთის ევროპული დიასპორის ნაწილი არიან. XVIII საუკუნის შუა წლებიდან მიგრაციის რამდენიმე ტალღა განხორციელდა, რომლის შედეგადაც სლოვაკები დასახლდნენ დღევანდელი სერბეთის ჩრდილოეთ ნაწილში, ვოივოდინაში, რომელიც იმ დროისთვის უნგრეთის შემადგენლობაში შედიოდა (Crmjanski, 2007: 620). მათ ვოივოდინაში ჩამოიტანეს საკუთარი კულტურა, ტრადიციები და წარმატებით შეურწყეს ცხოვრების ახალ პირობებს (Bosić, 1970: 32). 2011 წლის მოსახლეობის აღწერის მიხედვით სერბეთში სლოვაკი ეროვნული უმცირესობის წარმომადგენელი 52 750 ადამიანი ცხოვრობს (Census, 2012). მათი კულტურული ცხოვრება სერბეთში საკმაოდ მდიდარია, გასაკუთრებით, მუსიკისა და შემოქმედებითი ფოლკლორული ნამუშევრების მხრივ³. კულტურის გარკვეული ელემენტები, მაგალითად, ფუიარა, დროთა განმავლობაში ეთნიკური იდენტობის სიმბოლოდ და სლოვაკთა ვიზუალური და სმენითი მახასიათებლების გამოხატულებად იქცა.

ფუიარა: ინსტრუმენტის ძირითადი მახასიათებლები

ფუიარას ფორმირება ცენტრალური სლოვაკეთის პოდპოლანიეს მწყემსების სახელს უკავშირდება. ტრადიციულად, ის დიდგულას ხისგან მზადდება, თუმცა სხვა სახეობებიც

¹ ეს მოხსენება დაინერგა სერბეთის რესპუბლიკის განათლების, მეცნიერებისა და ტექნოლოგიური განვითარების სამინისტროს მიერ განხორციელებული პროექტის № 177027 შედეგად: *მრავალეთნიკურობა, მულტიკულტურალიზმი, მიგრაცია – თანამედროვე პროცესი*.

² განსაკუთრებულ მადლობას ვუხდით ჩემს კოლეგას ეთნოლოგ მარიან პავლოვს, ნოვი სადის ვოევოდინას სლოვაკური კულტურის ინსტიტუტის თანამშრომელს, რომელიც დამეხმარა საჭირო ინფორმაციის შეგროვებასა და კვლევაში, რომელიც არის ფუიარას დიდი მოყვარული და უკრავს ამ ინსტრუმენტზე. დიდი მადლობა ყველა ინტერვიუერს, განსაკუთრებით ფუიარას დამკვრელებს მიჰალ სტრუჰარს, პენსიონერ მუსიკის პედაგოგს ბაჩკი პეტროვანს, და ბრანისლავ კოვანს, ფიზიკის მასწავლებელსა საკრავის ოსტატს ბაჩკა პალანკადან.

³ იხ. სლოვაკების იმიგრაციისა და მათი კულტურული და რელიგიური ცხოვრების ზოგიერთი მახასიათებლის შესახებ: ბლაგოვეიჩი, 2015: 40–46.

გამოიყენება: იფანი, ნეკერჩხალი, კაკალი, ალუბალი და ზოგჯერ აკაცია (Kovač, 2016: 27). ინსტრუმენტი ორი ძირითადი ნაწილისგან შედგება: ფლეიტის მთავარი ტანი და შედარებით მომცრო სტვირი (სურ. 1).

მთავარი სტვირი დახვერტილია სიგრძეზე და გახსნილია ქვედა დაბოლოებაზე. ინსტრუმენტის ქვედა მესამედზე დასაკრავად განლაგებულია სამი განივი ნახვერტი, ზედა ნაწილში კი – ჩასაბერი, გვერდითი ნახვერტი. მომცრო ნაწილის სტვირი ორ-სამჯერ მცირეა დიდ სტვირზე (Kovač, 2016: 25). ფუიარას ჟღერადობა დამოკიდებულია მთავარი სტვირის სიგრძეზე. მისი ძირითადი ტონალობა სოლ მაჟორია, ამ შემთხვევაში ინსტრუმენტის სიგრძე დაახლოებით 1.72 მეტრია. არსებობს ლა მაჟორის ტონალობის ფუიარა (1.53 მეტრი) და ყველაზე ნაკლებად გავრცელებული ფა მაჟორის ტონალობის საკრავი, რომლის სიგრძე 1.92 მეტრს აღემატება (Kovač, 2016:28). ფუიარა გაფორმებულია სხვადასხვა ორნამენტით, ძირითადად, ფოლკლორული მოტივებზე, რომლებიც, ასევე, გამოისახება ტრადიციულ კოსტიუმებზე, მაგალითად, სტილიზებული ყვავილები და სიმეტრიული გეომეტრიული ფიგურების კომბინაციები.

ფუიარას პარამეტრების გამო მისი დაჭერა განსაკუთრებულ მდგომარეობას მოითხოვს და მასზე დაკრა მხოლოდ დგომითაა შესაძლებელი. საკრავი გამოირჩევა, ასევე, სპეციფიკური აკუსტიკური შესაძლებლობებით (Kovač, 2016:31). კვლევის მიმდინარეობისას ყველა რესპოდენტი აღნიშნავდა, რომ დაკრისას ყველაზე მნიშვნელოვანია სუნთქვის ტექნიკა და ჩაბერვის ძალის კონტროლი, ვინაიდან ტონის სიმალლე სწორედ ჩაბერვის სიძლიერეზეა დამოკიდებული.

ფუიარა, ტრადიციულად, სოლო ინსტრუმენტია. ძველად მწყემსები მასზე დაკვრით თავიანთ განწყობასა და შეგრძნებებს გამოხატავდნენ (Kovač, 2016:25). საკრავის შესახებ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი ისაა, რომ ის „კაცების“ ინსტრუმენტად ითვლება, დღესაც კი, ქალები იშვიათად უკრავენ მასზე. ფუიარაზე შესრულებული სიმღერები შეიძლება იყოს მხოლოდ ინსტრუმენტული, ან, ერთდროულად, სასიმღეროც და ინსტრუმენტულიც. ზოგჯერ მას იყენებდნენ მწყემსებიც სასიგნალო ფუნქციით, საძოვრებზე, ან საფრთხის მოახლოების შემთხვევაში.

ფუიარა სერბეთში მცხოვრებ სლოვაკებში

რამდენადაც დღემდე ჩვენთვის ცნობილია, 200 წლის წინ ვოივოდინას ვაკეზე დასახლებულ სლოვაკებს ფუიარა თან არ ჩამოუტანიათ. კვლევამ გვიჩვენა, რომ ის სერბეთში მცხოვრებ სლოვაკებს შორის XX საუკუნის მეორე ნახევარში გავრცელდა, ძირითადად ფოლკლორული ფესტივალების გავლენით, თავიდან, სლოვაკეთში, სლოვაკი ხელოვანებისა და შემსრულებლების გავლენით კი – სერბეთშიც.

სერბეთში მცხოვრებ სლოვაკებსა და სერბებს შორის გაცხოველებული ურთიერთობაა. XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დღემდე ინდივიდუალურთან ერთად გააქტიურდა ინსტიტუციური კავშირებიც. სხვა მრავალ ფაქტორთან ერთად, ეს ფოლკლორული ფესტივალებისა და კულტურულ-შემოქმედებითი საზოგადოებების დიდი დამსახურებაა. უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის მეორე ნახევარში სლოვაკეთის ეროვნული უმცირესობის წარმომადგენლები სერბეთიდან აქტიურად მონაწილეობდნენ სხვადასხვა მუსიკალურ ფესტივალში მათი წინაპრების მიწაზე⁴. სლოვაკური მუსიკალური ანსამბლების წევრებისთვის ასეთ ფესტივალებში მონაწილეობა ფუიარას მოსმენისა და მის

⁴ ფოლკლორული ფესტივალი დეტვაში სლოვაკეთის პოდპოლანიეს რეგიონში გამორჩეულია თავისი მნიშვნელობით, ტრადიციული ხალხური კულტურის ეს საერთაშორისო ფესტივალი 1966 წლიდან ტარდება, მეტი ინფორმაციისთვის იხ: <http://www.etnofolk.eu/en/event/folklorne-slavnosti-pod-polanou-v-detve-%E2%80%93-folklore-festival-detva>

შემსრულებლებთან კონტაქტის იდეალური საშუალება იყო. 1970-იან და 1980-იან წლებში ანსამბლების უმრავლესობასა და ინდივიდებს უკან ფუიარა მიჰქონდათ, როგორც სუვენირი. ვოივოდინას სლოვაკური კულტურის ინსტიტუტის მონაცემების მიხედვით, XX საუკუნის მეორე ნახევარში სლოვაკებით დასახლებულ 34 სერბულ სოფელში კულტურული ცხოვრება სლოვაკური კულტურულ-შემოქმედებითი საზოგადოებების წყალობით განვითარდა. ბოლო თხუთმეტი წლის მანძილზე ასეთი საზოგადოებების რაოდენობა დაახლოებით 20-მდე შემცირდა, პირველ რიგში, მოსახლეობის სოფლებიდან ქალაქებში მიგრაციის მიზეზით. ხშირ შემთხვევაში, ფუიარა კულტურულ-შემოქმედებითი საზოგადოებების ან სახლების კედლებზე დეკორაციად და ეთნიკური იდენტობის სიმბოლოდ რჩებოდა, თუმცა ზოგჯერ ოჯახურ შეკრებებზეც გაჟღერდებოდა ხოლმე. კვლევის ერთ-ერთი რესპოდენტი მარიან პავლოვი მოგვითხრობს: „1980-იანი წლების დასაწყისში სლოვაკეთში სათხილამუროდ წასულმა ბიძაჩემმა ფუიარა ჩამოიტანა კისაჩში. მახსოვს, როგორ უკრავდა ხოლმე ცაცხვის ქვეშ, ოჯახური შეკრებების დროს. ოჯახის ყველა წევრი გატაცებული ვიყავით ფოლკლორით, ამიტომ მისი შესრულება ძალიან მოგვწონდა.“

2000-იანი წლების დასაწყისში ფუიარაზე რამდენიმე ადამიანი უკრავდა და ცდილობდნენ, სხვებისთვისაც ესწავლებინათ. აღსანიშნავია მიჰალ სტრუჰარი, მუსიკის მასწავლებელი ბაჩკი პეტროვაციდან. მან სკოლაში სტუდენტთა ორკესტრი ჩამოაყალიბა, რომელშიც იმ დაინტერესებულ სტუდენტებს შეეძლოთ გაერთიანება, ვინც რაიმე საკრავზე უკრავდა (ვიოლონო, გიტარა, აკორდეონი, დასარტყამები და სხვ.). სლოვაკური მუსიკის მოყვარულმა მასწავლებელმა ორკესტრს ფუიარაც დაუმატა. ეს ერთგვარი ინოვაციური წამოწყება იყო, რადგან სლოვაკები ცდილობენ, ფუიარა სოლო ინსტრუმენტად შეინარჩუნონ. სტრუჰარმა პენსიაზე გასვლის შემდეგაც, უფრო დიდი ენთუზიაზმით განაგრძო სკოლის ორკესტრის ხელმძღვანელობა და ფუიარას სწავლება მოსწავლეებისთვის, რისთვისაც მას სპეციალური, ერთი მეტრის სიგრძის საკრავები ჰქონდა ბავშვებისთვის. პედაგოგიური საქმიანობის გარდა სტრუჰარი ფუიარას სოლო შემსრულებლადც ხშირად მონაწილეობს კონცერტებსა და ფესტივალებზე, მათ შორის სლოვაკეთის ფოლკლორულ ფესტივალზე ბაჩკი პეტროვაცში, რომელიც, ტრადიციულად, ყოველ წელს, აგვისტოს დასაწყისში იმართება.

სერბეთში მცხოვრებ სლოვაკებს შორის ფუიარამ თეატრშიც ჰპოვა გამოყენება. ბაჩკი პეტროვაცის თეატრმა საჩუქრად მიიღო ეს საკრავი, თუმცა წლების განმავლობაში ის კედლის დეკორაციად რჩებოდა, 2011 წლამდე, როცა ის სპექტაკლ *Tip top biotop*-ში გამოიყენეს (სცენარისტი – კაროლ ჰორაკი, რეჟისორი – ლიუბოსლავ მაიერი. <http://www.vhv.rs/tip-top-biotop/>).

სლოვაკურმა კულტურულ-შემოქმედებითმა საზოგადოებამ Pavel Jozef Šafarik (<http://www.safarik.org.rs/>) დიდი წვლილი შეიტანა ფუიარას გავრცელებაში სერბეთში მცხოვრებ სლოვაკებს შორის. 1970-იანი წლების დასაწყისში ქორეოგრაფმა, მილან ჰვიდიაკმა ფუიარა ამ საზოგადოებას გააცნო.

2013 წლიდან ამ საზოგადოებამ ზედიზედ 5 წლის განმავლობაში სლოვაკ ლექტორებთან ერთად ჩაატარა სემინარები სლოვაკეთის დიასპორის კანცელარიის ფინანსური მხარდაჭერით. მონაწილეები ძირითადად სერბი სლოვაკები არიან, რომლებიც სხვადასხვა საზოგადოებას წარმოადგენენ. ლექტორებს სემინარებზე მიჰქონდათ ფუიარა, ხშირად თავიანთი დამზადებული, ფასები კი 400-დან 800 ევრომდე მერყეობდა. მონაწილეთა უმრავლესობას უკვე ჰქონდა საკუთარი საკრავი – სუვენირი, რომელზე დაკვრაც არ იცოდნენ. საინტერესოა ისიც, რომ ეს სემინარები იზიდავდა ფიზიკოსებს, რომლებიც არა მხოლოდ მუსიკით ინტერესდებოდნენ, არამედ ინსტრუმენტის ხმის ფორმირების მეცნიერული ასპექტებითაც. რაც შეეხება სქესობრივ გადანაწილებას, სემინარებზე თითქმის მხოლოდ კაცები მონაწილეობდნენ, მხოლოდ 2017 წელს იყო ერთი ქალი (სურ.

2). სემინარი რამდენიმე დღე გრძელდება, რომლის ბოლოსაც სლოვაკურ ტრადიციულ სამოსში გამოწყობილი მოსწავლეები დასკვნით კონცერტზე წარმოადგენენ მათი სწავლის შედეგებს (სურ. 3).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირველი ფუიარები სლოვაკეთიდან მოვიდნენ. დროთა განმავლობაში სერბეთშიც დაიწყეს მათი დამზადება. საკრავებს ამზადებენ არა მხოლოდ პროფესიონალი ხელოსნები, არამედ ფუიარას მოყვარულები და, როგორც კვლევამ გვაჩვენა, ზოგიერთი ფიზიკოსიც. მათ აინტერესებთ თავად ინსტრუმენტი და მისი ჟღერადობა. ფიზიკოსი ჯანკო მრავიკი ბაჩკა პალანკადან ესწრებოდა ამ სემინარებს საფარიკის საზოგადოებაში, ამისთვის თავად დაამზადა პლასტმასის ფუიარა, რომელსაც იგივე ჟღერადობა ჰქონდა, როგორიც ხის საკრავს (სურ. 4).

ერთმა დურგალმა, რომელმაც ფუიარას კონსტრუქციული სქემა ინტერნეტში ნახა, ცნობისმოყვარეობისთვის გადანყვიტა, თავადაც დაემზადებინა ის. თავისი საკრავის გამოსაცდელად მან მარიან პავლოვს მიაკითხა – შედეგი შესანიშნავი აღმოჩნდა.

ბრანისლავ კოვაჩიმა, რომელიც, ასევე, ბაჩკა პალანკადან იყო, ფუიარაში თავისი არაერთი ინტერესის გაერთიანება მოახერხა. საფარიკის საზოგადოების დიდი ხნის წევრობის გარდა, ის გახლავთ მუსიკოსი, ფიზიკოსი და ინსტრუმენტების შემქმნელი. მან თავისი დისერტაცია ფუიარას ფიზიკის ასპექტით კვლევას კუთხით მიუძღვნა⁵.

როგორც კვლევის მიმდინარეობისას გავარკვიე, სამშობლოდან სლოვაკ დიასპორამდე ფუიარას გავრცელებისა და, ასევე, საკრავის განვითარების პროცესში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ფესტივალებს. დიდი გავლენა ჰქონდა, ასევე, მედიას, განსაკუთრებით, ტელევიზიას 1960-1970-იან წლებში. დღეს ეს ფუნქცია ინტერნეტმა შეითავსა, სადაც უამრავი ვიდეო და აუდიო მასალაა ხელმისაწვდომი ფუიარაზე დაკვრის შესწავლის მსურველებისთვის.

ჩემ მიერ ჩანერილ ამბავში ეთნომუსიკოლოგი მარიან პავლოვიც აღნიშნავს ფესტივალების სასარგებლო გავლენას ფუიარას პოპულარიზაციაზე. 1970-იან წლებში დეტვას ფესტივალის ხელმძღვანელი ახალი ინიციატივით გამოვიდა, რომ საკრავისთვის ახალი სიცოცხლე მიენიჭებინათ. მისი სოლო ინსტრუმენტად არსებობის მიუხედავად, მან ფუიარაზე შემსრულებელი ოცივე მონაწილე ერთად მოიწვია სცენაზე, იმ მიზნით, რომ გაეკეთებინათ ისეთი რამ, რაც ტელევიზიების ყურადღებას მიიპყრობდა. ჯერ ერთ-დროულად დაკვრა სცადეს, რაც მაინცდამაინც კარგად არ ჟღერდა. შემდეგ კი, ხელმძღვანელის რჩევით, ყველამ საკუთარი შესავალი დაუკრა სიმღერისთვის. ამ ფესტივალის შემდეგ ფუიარაზე შესრულებული ნებისმიერი სიმღერა ამ ჩაბერვით იწყება (სლოვაკურად – როზფუჟ). ასე რომ, ფესტივალები და მედია აღმოჩნდა ის ფაქტორი, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ფუიარას შეიძლება მრავალ ხმაში აჟღერება.

ბოლო რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე სერბეთში მცხოვრებ სლოვაკებს შორის ფუიარას პოპულარობა განსაკუთრებით გაიზარდა. მისი მოსმენა შესაძლებელია სხვადასხვა ანსამბლისა და კულტურულ-შემოქმედებითი საზოგადოების რეპერტუარში. იმის მიუხედავად, რომ ეს საკრავი სერბი სლოვაკების ტრადიციულ ინსტრუმენტად არ ითვლება, ის მაინც ხშირად ჟღერდება ფესტივალებზე. კვლევის პერიოდში ასეთი ინფორმაციაც აღმოჩნდა, რომ სერბი სლოვაკები მნიშვნელოვნად აფასებენ სლოვაკეთის სხვადასხვა კუთხის ცეკვას და მუსიკალურ ფოლკლორს, როგორც მათი წინაპრების და-

⁵ ბრანისლავ კოვაჩი დაიბადა ბაჩკა პალანკაში 1982 წელს. დაწყებითი და საშუალო განათლება მიიღო მშობლიურ ქალაქში, შემდეგ სწავლობდა ფიზიკის სამეცნიერო ფაკულტეტზე ნოვი სადში. აქ გახდა სლოვაკური კულტურის სახელგონებო საზოგადოების პაველ იოზეფ საფარიკი აქტიური წევრი, ისწავლა ფუიარაზე დაკვრა. ფუიარაზე დაკვრის გარდა, ის აქტიურად არის ჩართული ხის დამუშავებაში, მუსიკალური ინსტრუმენტების შეკეთებასა და დამზადებაში.

ნატოვარ მემკვიდრეობას. იმის გამო, რომ ფუიარაზე შესრულება სერბეთში მხოლოდ XX საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწეს, ფესტივალზე შესასრულებლად საკმარისად ტრადიციულად არ მიიჩნეოდა, თუმცა 2013 წლიდან ის სლოვაკური ფესტივალის, *Tancuj, man-cuj*-ის ჰიმნში გაუღერდა (აუდიომაგ. 1). ამან ზოგიერთი ექსპერტის კრიტიკა გამოიწვია, ხალხს კი ძალიან მოეწონა ახალი მელოდია, რადგან მსმენელისთვის ფუიარა სლოვაკური ეთნიკური იდენტობის სიმბოლოა.

ფუიარა და პოლიფონიური მუსიკა

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან გაიზარდა იმ მუსიკალურ ჟანრთა რაოდენობა, რომლებშიც ფუიარა გამოიყენება. ტრადიციული სიმრერების გარდა, მასზე შეიძლება სხვა ჰანგებიც შესრულდეს (ვიდეომაგ. 1). *Safarik*-ის საზოგადოების წევრები მასზე ასრულებენ ისეთ ნაწარმოებებს, როგორებიცაა: *სიხარულის ოდა*, *ავე მარია*, *გასაოცარი მადლი* და სხვ. ტრადიციული ფუიარას ანსამბლში გამოყენების სირთულე ისაა, რომ ნერწყვი ასველებს და ინტონაციას უცვლის საკრავს, ამიტომ, სხვა ინსტრუმენტებთან ერთად დაკრისათვის, მას სხვადასხვა ნაწილისგან ამზადებენ. ამ გზით მიღს აგრძელებენ ან ამოკლებენ სასურველი ინტონაციის/წყობის მისაღებად. მაგალითად, მიჰალ სტრუჰარი ზუსტი ინტონაციის მისაღებად ტრადიციულ ფუიარას ქვედა ნაწილზე პლასტიკურ მილს ამატებს.

ფუიარა შეიძლება მოვისმინოთ სხვადასხვა ჟანრის პოლიფონიურ კომპოზიციებში, განსაკუთრებით, მსოფლიო მუსიკაში და სლოვაკეთის საზღვრებს გარეთაა წარმოდგენილი. სლოვაკური ჯგუფი *Fujara Electix* ერთ ან ორ ფუიარას კლავიშთან და ელექტრონულ მუსიკასთან ფიუჟენში აერთიანებს (ვიდეომაგ. 2). აღსანიშნავია ტრიო *Nadishana*, რომელმაც შექმნა საკრავის ახალი ვერსია ფუტუიარა (ტრიოს შემადგენლობა: ფუტუიარა, ნ-სიმიანი ბას გიტარა, პერკუსია) (ვიდეომაგ. 3)⁶. საინტერესო ფაქტია, რომ 1970-იან წლებში არსებობდა დანიური ჯაზ-როკ-ფიუჟენ ბენდი *Fujara*, თუმცა მათ ინსტრუმენტებში ეს საკრავი არ შედიოდა⁷. არსებობს კომპოზიციები ფლეიტასთან, კონტრაბასთან და სხვა ინსტრუმენტებთან კომბინაციით (ვიდეომაგ. 4).

დასკვნა

სლოვაკეთში წარმოშობილმა ფუიარამ ნაყოფიერი ნიადაგი ჰპოვა ვოივოდინას ვაკეზე მცხოვრებ სლოვაკ ეროვნულ უმცირესობაში. მათში ინსტრუმენტის ფართოდ გავრცელება სწორედ წინაპრების მიწის სიყვარულმა და თავანთი კულტურული მემკვიდრეობის ინტერესმა გამოიწვია. ფუიარას დამკვიდრების პროცესში, ინდივიდუალურ მცდელობებთან ერთად, უდიდესი როლი ითამაშა ფესტივალებმა, კულტურულ-შემოქმედებითმა საზოგადოებებმა და სლოვაკეთის ფინანსურმა მხარდაჭერამ. მნიშვნელოვანი დატვირთვა ჰქონდა ინტერნეტსა და სხვა მედია საშუალებებსაც.

⁶ ტრიო ნადიშანას წევრები არიან მუსიკოსები: ნადიშანა – ფუტუიარა, არმინ მეტცი – ნ-სიმიანი ბასი, სტივ შეპანი – დასარტყამი. ნადიშანა კომპოზიტორი და ხმის დიზაინერი ციმბირიდან, უკრავს რამდენიმე საკრავზე, აქვს საკუთარი მიდგომა მსოფლიო ფიუჟენის მუსიკისადმი. 2005 წლიდან ცხოვრობს ბერლინში და მუშაობს რამდენიმე პროექტზე: <http://nadishana.com/index.php/en/bio>

⁷ ჯგუფი ფუიარა კოგედან (დანია) შეიქმნა 1970 წელს, უმეტესად უკრავს როკს ჰიპების სუბკულტურის გავლენით სოციალურ და პოლიტიკურ ტექსტებზე. ყველა ტექსტი დანიურ ენაზეა. ოლე კნუდსენი (ვოკალი, გიტარა), პოულ ქრ. ნილსენი (საქსოფონი, საყვირი, ფლეიტა), იორნ ნორედალი (საყვირი, ტუჩის გარმონი, ტრომბონი), იესპერ ქრისტიანსენი (ბასი, ვოკალი), იან ანდერსენი (გიტარა, ვოკალი). 1973 წელს ჯგუფმა გამოუშვა ალბომი დახელონებით ფუიარა. <https://johnkatsmc5.blogspot.com/2017/03/fujara-fujara-1973-danish-prog-jazz-rock.html>

მიუხედავად იმისა, რომ ფუიარა თავდაპირველად ტრადიციულ მუსიკაში გამოიყენებოდა, თავისი შესაძლებლობების, მრავალფეროვანი ჟღერადობისა და ვიზუალის წყალობით ის დღესაც თანამედროვე მუსიკოსების შთაგონებაა. XX საუკუნის ბოლოდან დღემდე მან ადგილი დაიმკვირდა პოლიფონიურ მუსიკაში და სხვადასხვა ჟანრის მუსიკის შემსრულებელთა რეპერტუარში. საინტერესოა, როგორი იქნება ფუიარას მომავალი განვითარება და მისი როლი სერბეთში მცხოვრებ სლოვაკთა ცხოვრებასა და პოლიფონიურ მუსიკაში.

თარგმნა ნუცა ლომსაძემ

აუდიომაგალითი

სერბიაში ყველაზე დიდი სლოვაკური ფესტივალის *Tancuj, mancuj* ჰიმნი.

ვიდეომაგალითები

1. მარკო ტროჩელმანი. *Fujara Ensemble Works*, No 1 *Nelejte, nelejte*.
2. სლოვაკური ბენდი *Fujara Electrix* ფესტივალი *Fontana Fest* **ბ**ზარდეიოვში, ჩრდილო-აღმოსავლეთი სლოვაკია, 2015.
3. ანსამბლი *Nadishana trio*, **ო**ბერტონული ისტორია (ფუტუიარა, 6 სიმინი ბას-გიტარა, და-სარტყამი საკრავები).
4. ფუიარას (ვინე კლემენტი) და კონტრაბასის (ზეგერ ვანდენბუშე) იმპროვიზაცია, *სეკვენცია 2*.

GORDANA BLAGOJEVIĆ
(SERBIA)

INSTRUMENT AS A SYMBOL OF NATIONAL IDENTITY: *FUJARA* AMONG SLOVAKS IN SERBIA

Introduction

In the focus of this research there is a traditional wind wooden instrument the *fujara*,¹ which represents one of the elements of Slovak national identity. In 2005 it was entered as a Slovak national instrument into the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. This work was created based on my own field research among the members of Slovak national minority in Serbia during 2018². It deals with the presence and role of the *fujara* in the life of Slovak national minority in Serbia. I tried to unriddle when and how it appeared in this part of Slovak diaspora, if there were any local characteristics of playing this instrument and what they were, if there were any local instrument makers, whether it appeared within concert activities, etc.

Slovaks in Serbia are part of Slovak European diaspora. There were several waves of migration, starting from the mid-18th century, in which Slovaks populated the territory of today's northern part of Serbia, Vojvodina, which was then situated within southern Hungary (Crnjanski, 2007: 620). They brought their own culture and customs to the Vojvodina plain and successfully adjusted to the new life conditions (Bosić, 1970: 32). The 2011 census of population shows that there are 52.750 members of the Slovak national minority in Serbia (Census, 2012). The 2011 census of population shows that there are 52.750 members of the Slovak national minority in Serbia. Cultural life of Slovaks in Serbia is very rich and versatile, especially within the spheres of musical and artistic folklore creative work.³ Certain elements of culture in time became symbols of ethnic identity, like the *fujara*, which represents a visual and audible characteristic of the Slovak ethnos (Bromley, 1983: 127-128; Barth, 1969).

***Fujara*: basic characteristics of the instrument**

The *fujara* was formed among a community of shepherds in central Slovakia in the Podpoľanie area. Traditionally, it is commonly made from elder tree, but some other kinds of wood can also be used (ash tree, maple, walnut, cherry, and sometimes acacia) (Kovač, 2016: 27). This instrument consists of two basic parts: the main body of the flute and a smaller air pipe (fig. 1).

¹ This paper is the result of Project no. 177027: *Multiethnicity, Multiculturalism, migrations – contemporary process*, by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

² I owe special thanks to my colleague Marjan Pavlov, an ethnologist and associate at the Vojvodina Slovak Cultural Institute in Novi Sad, for his help with the research and the collecting of the necessary information, who is also a great lover of the *fujara* and a player of this instrument. Many thanks to all the interlocutors, especially to the *fujara* players Mihal Struhar, a retired music teacher from Bački Petrovac, and Branislav Kovač, a physics teacher and instrument maker from Bačka Palanka.

³ See also on the immigration of Slovaks and some of the characteristics of their cultural and religious life in: Blagojević, 2015: 40-46.

The main pipe is longwise punctured and open at the lower end. In the lower third of the instrument there are three crosscut tactual holes used for playing. On the upper part there is a mouthpiece with a circular hole on the side. The tube of the smaller part is two or three times thinner than the main pipe with cork plugs on both sides (Kovač, 2016: 25). The basic tone of the instrument depends on the length of the main pipe. The usual tuning of the *fujara* is G-major, where the length of the instrument is about 1.72 m, then there is the A-major *fujara* about 1.53 m long and the least common is the F-major *fujara* which is over 1.92 m long (Kovač, 2016: 28). The *fujara* is ornamented in different ways. Mostly it is decorated with folklore motives which are also usually embroidered on folk costumes, i.e. stylised flowers or symmetrical geometric figures.

Because of its dimensions, the *fujara* is held in a specific way and played only in a standing position. The *fujara* has specific musical acoustic features (Kovač, 2016: 31). During the research, all interlocutors pointed out that the most important thing while playing is the breathing technique and the control of the strength of blowing since the height of tone depends on the intensity of blowing.

The *fujara* is traditionally a solo instrument. In the past, shepherds used to express their moods and emotions by playing this instrument (Kovač, 2016: 25). One of the characteristics of the *fujara* is that it is almost exclusively a „male“ instrument, even today women rarely play it. Songs played on it can be just instrumental, but there are also those with rhymes where the song consists of alternating singing and playing. Shepherds sometimes used the *fujara* to communicate from one remote pasture to the other and as a signal for danger.

***Fujara* with Serbian Slovaks**

As we know so far, Slovaks did not bring the *fujara* with them when they populated the Vojvodina plain more than two hundred years ago. This research showed that the *fujara* expanded among the Slovaks in Serbia during the second half of the 20th century, for the most part under the influence of folklore festivals, primarily in Slovakia, but also due to the activities of Slovak cultural artistic societies in Serbia.

There is lively communication between Slovaks from Serbia and Slovakia. From the second half of the 20th century until today, additionally to individual contacts, mutual connections have also been intensified on an institutionalised level. Among other things, this is achieved through participating in folklore festivals and the activities of cultural artistic societies. That is to say, during the second half of the 20th century representatives of Slovak national minority from Serbia went individually or within cultural artistic societies to various folklore festivals in the land of their ancestors.⁴ For the members of Slovak folklore ensembles from Serbia (which was a part of former Yugoslavia at the time) taking part in this and similar festivals in Slovakia was an opportunity to hear the *fujara* and make contact with the performers. Most ensembles and a great number of individual Slovaks from Serbia brought back a *fujara* as a souvenir with them in the 1970s and 1980s. Also, ensembles from Slovakia came to Serbia and brought *fujaras* as presents. According to the data from the Vojvodina Slovak Cultural Institute, during the second half of the 20th century

⁴ The Folklore Festival in Detva in the region of Podpol'anie in Slovakia stands out for its importance. This international festival of traditional folk culture has been held since 1966. See more about the Folklore Festival in Detva: <http://www.etnofolk.eu/en/event/folklorne-slavnosti-pod-polanou-v-detve-%E2%80%93-folklore-festival-detva>.

in Serbia in 34 villages where Slovaks lived cultural life developed within Slovak cultural artistic societies. In the last fifteen years or so the number of these societies reduced to about 20, primarily due to the migration of population from villages to towns. In most cases the instrument would end up on a wall of a cultural artistic society or a private living room as a decoration, and in the function of an ethnic identity symbol at the same time. However, some people played the *fujara*, mostly at family gatherings. Thus, as Marjan Pavlov, the interlocutor in the research said: „In early 1980s my uncle went skiing to Slovakia and brought a *fujara* to Kisač. I remember him playing in the garden under the linden tree at family gatherings. All of us in the family were into folklore, so we liked it very much.“

In early 2000s a couple of individuals tried to play and teach others. Mihal Struhar, a music teacher from Bački Petrovac, singles out because of his contribution. He organised a students' orchestra in high school where he worked in which all interested students who played an instrument (violin, guitar, accordion, percussions, etc.) could take part. Since the teacher loved traditional Slovak music, he included the *fujara* into the orchestra. With this he introduced something new since they try to keep the *fujara* a solo instrument in Slovakia. After he had retired, Struhar continued to lead the school orchestra with even greater enthusiasm, teaching children how to play the *fujara* at the same time. To this purpose he obtained a metre long children's *fujaras*. In addition to his pedagogic activities, Struhar plays the *fujara* as a soloist at concerts and festivals, for example, within the Slovak Folk Festivals programme in Bački Petrovac, which is traditionally organised every year at the beginning of August.

With Serbian Slovaks the *fujara* also found its use in the theatre music. A Slovak theatre in Bački Petrovac got a *fujara* as a gift. The instrument hung on the wall as a decoration for years, until in 2011 it was used in a play *Tip top biotop*, which was written by Karol Horak and directed by Ljuboslav Majer (<http://www.vhv.rs/tip-top-biotop/>).

Slovak cultural artistic society Pavel Jozef Šafarik (shortened: Šafarik) operating in Novi Sad contributed a lot to the expansion of the *fujara* among Serbian Slovaks (<http://www.safarik.org.rs/>). Milan Hviždiak, a choreographer, brought the *fujara* to this society in early 1970s.

Since 2013 this society has organised seminars on the *fujara* five years in a row with lecturers from Slovakia and with the financial help of the Slovak Diaspora Chancellery. The response was quite well each time. The participants are usually Serbian Slovaks, members of different cultural artistic societies. The lecturers brought *fujaras* to seminars, which in most cases they made by themselves. Prices went from 400 to 800 euros. However, most participants already had their own instrument, a souvenir they did not know how to play, hence the motivation to come to the seminar. It is interesting that these seminars attract a certain number of physicists who are interested not only in music but also in the making of the sound on this instrument from a scientific point of view. As for the sex structure, almost all of them were men, only at the 2017 seminar there was one woman (fig. 2).

The seminar lasts several days. At the end, a concert is organised where the trainees dressed in traditional Slovak folk costumes show what they have learnt (fig. 3).

As we have already mentioned, the first *fujaras* came from Slovakia. In time, some people in Serbia also started to make this instrument. They were not necessarily professional instrument makers, but primarily the *fujara* lovers. This research has shown that there are also some physicists who make the *fujara*. They are interested in playing the instrument but also in the way the sound is made on it. Janko Mravik, a physicist from Bačka Palanka, wanted to attend the seminar at the Šafarik society so he made a *fujara* from plastic pipes, which has the identical sound as the wooden one (fig. 4).

A carpenter who could play the *fujara* found the construction scheme on the Internet and made one out of curiosity. He brought it to Marjan Pavlov at the Slovak Institute to check if it was working and it played flawlessly.

Branislav Kovač, born in Bačka Palanka, managed to consolidate more than one of his interests in the *fujara*. Being a long-standing member of the Šafarik cultural artistic society, he is also a musician, a physicist and an instrument maker. He dedicated his graduate thesis to the *fujara* from the aspect of physics.⁵

During the research I found out that festivals had a significant role in both the expanding and bringing of the *fujara* from the homeland to the Slovak diaspora, and in the development of the use of this instrument. During the 1960s and 1970s the media also had a great influence, especially the television. Today, the greatest influence is made by the Internet where one can find numerous audio and video recordings with lessons how to make and play the instrument.

A story I recorded from the ethnologist Marjan Pavlov speaks in favour of the claim that festivals influenced the development of *fujara* playing. In the 1970s, at the festival in Detva, a director came with an idea to make something spectacular and show the *fujara* in a new light. Although the *fujara* is a solo instrument, the director brought to the stage all 20 *fujara* players who participated in the festival. They needed to make „something“ that would attract the attention of television viewers. First, they tried to play together at the same time but it did not sound very well. Then, at the director's suggestion, each one of them made their own introduction to the song. Since the festival, each song played on the *fujara* strats with this blowing, which is called *rozfug* in the Slovak language. Therefore, stage performances, festivals and the media were the factors that made more than one *fujaras* sound polyphonic at the same time.

In the last few decades this instrument has become very popular with the Slovaks in Serbia. The *fujara* can be heard on the repertoire of some ensembles and cultural artistic societies. It is sometimes heard at festivals although it is not considered a traditional instrument of the Slovaks from Serbia. During the research I came across the information that Slovaks in Serbia cherish musical and dance folklore from different parts of Slovakia. This does not always meet the approval of the Slovaks from homeland who try to „separate“ the folklore heritage of different regions and often criticize Slovak diaspora from Serbia who tend to „mix“ all these. The answer of Serbian Slovaks is that they cherish cultural heritage of their ancestors who immigrated from different parts of Slovakia. However, since the *fujara* playing in Serbia did not start until the second half of the 20th century, it was not considered traditional enough to be included in festival programmes. Even though, since 2013 the *fujara* can be heard in the introduction of the new hymn of the biggest Slovak festival Tancuj, mancuj (audio ex. 1). Some experts expressed their disapproval but since the audience liked the new melody, the new hymn remained. The *fujara* is considered a symbol of Slovak ethnic identity by the audience.

⁵ Branislav Kovač was born in 1982 in Bačka Palanka. He finished primary and secondary school in his hometown and then the Faculty of Sciences in Novi Sad, physics major. While in Novi Sad he becomes an active member of the Slovak cultural artistic society *Pavel Jozef Šafarik* where he starts to learn how to play the *fujara*. Besides playing the *fujara*, he actively deals with wood processing, repairing and making musical instruments.

***Fujara* and polyphonic music**

From the second half of the 20th century until today there has been an increase in musical genres which include the *fujara*. Apart from traditional songs, some other melodies can also be played on this instrument (video ex. 1). Thus the course participants at the Šafarik society had the opportunity to learn how to play *Ode to Joy*, *Ave Maria*, *Amazing Grace*, etc. One of the things that makes it difficult to include the traditional *fujara* made from elder tree in a band is that the intonation changes because the saliva moistens the instrument while playing. This is the reason why they use *fujaras* made of compilable parts when played with other instruments. In this way the pipe can be extended or shortened in order to get the wanted intonation/tune. Mihal Struhar puts a plastic pipe on the lower end of the traditional *fujara* pipe which helps him tune. We have already mentioned that this teacher included the *fujara* in the youth orchestra.

The *fujara* can be heard in polyphonic compositions within different music genres. It is especially present within World Music and out of Slovakia borders. The Slovak band *Fujara Electrix* combines one or two *fujaras* in fusion with the keyboards and electronic music (video ex. 2). In ethno world fusion music the *fujara* served as an inspiration in creating variants of this instrument, e.g. within the *Nadishana trio* they have an instrument called the *futujara* (video ex. 3).⁶ It is interesting that in the 1970s there was a Danish jazz rock fusion band called *Fujara* who, however, did not include this instrument in their play.⁷ There are some polyphonic compositions for the *fujara* in combination with the flute, the double bass and other instruments (video ex. 4).

Conclusion

Originating from Slovakia, the *fujara* found a fertile ground among members of Slovak national minority in the Vojvodina plain. Its expansion and acceptance by the Serbian Slovaks were influenced by their love for the land of their ancestors and their interest in cultural heritage. Apart from the individual initiatives in the process of accepting the *fujara*, an important role on the institutional level was played by cultural artistic societies, festivals and the financial help from Slovakia. The Internet and other kinds of the media have an important role in the affirmation of the *fujara*.

Although the *fujara* is primarily used in traditional music, as a live instrument, due to its qualities, the colour of the sound and its looks, it has been a source of inspiration for artists. From the end of the 20th century until today it has found a place in polyphonic music, in ensembles of different genre affiliation (artistic, World Music, electronic, etc). Scene performances contributed largely to this. It will be interesting to follow its further development and its role in the life of Slovaks in Serbia and also within polyphonic music.

⁶ *Nadishana Trio*, music band made by three musicians: Nadishana - futujara, Armin Metz - 6-string bass, Steve Shehan – percussion. Nadishana is a multi-instrumentalist, composer and sound designer from Siberia, who creates his own approach to world fusion music. Since 2005 he lives in Berlin where he works at several projects. <http://nadishana.com/index.php/en/bio>

⁷ *Fujara* is band from Køge (Denmark) founded in 1970 playing mostly rock affected by hippie subculture with social and political lyrics. All lyrics are in Danish. Ole Knudsen (vocals, guitar), Poul Chr. Nielsen (saxophone, trumpet, flute), Jørn Nørredal (trumpet, harmonica, trombone), John Olsen (drums), Jesper Christiansen (bass, vocals), Jan Andersen (guitar, vocals). In 1973 they published the album called *Fujara*. <https://johnkatsmc5.blogspot.com/2017/03/fujara-fujara-1973-danish-prog-jazz-rock.html>

References

- Barth, Fredrik. (1969). *Introduction in Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Editor: Barth, F. Boston: Little, Brown and Co.
- Blagojević, Gordana. (2015). "Polyphonic Sacral Singing as a Symbol of National and Religious Minority: Slovaks in Serbia." In: *The VII International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 40–46. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Bosić, Mila. (1970). "Review of Slovak Folk Costumes in Vojvodina." In: *Counseling on the traditional culture of Slovaks in Vojvodina*, Belgrade – Novi Sad: The Ethnographic Institut SASA – the Association of Vojvodina Slovakists.
- Bromley, U. V. (1983). *Očerki istorii etnosa (Essays in the History of Ethnos)*. Moscow (in Russian).
- Crnjanski, Katarina. (2007). "Slovaks in Vojvodina." In: *The Anthology of Works: the situation of national minorities in Serbia*, Scientific meetings, book 30, Belgrade: SASA.
- Kovač, Branislav. (2016). *Akustičke osobine slovačkog nacionalnog muzičkog instrumenta – FUJARA*. Diplomski rad. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Prirodno-matematički fakultet, Departman za fiziku.
- The 2011 Census of Population, Households and Dwellings in the Republic of Serbia. Population. Nationality: Municipalities and Towns Data*. (2012). Belgrade: Republic Institute for Statistics.

Online sources

- Census of population, households and appartments in Republic of serbia 2011.
<http://popis2011.stat.rs/?page-id=2134&lang=en>
- Folklore festival Detva
<http://www.etnofolk.eu/en/event/folklorne-slavnosti-pod-polanou-v-detve-%E2%80%93-folklore-festival-detva>
- „Fujara“ Danish Progressive Jazz Rock.
<https://johnkatsmc5.blogspot.com/2017/03/fujara-fujara-1973-danish-prog-jazz-rock.html%20Nadishana> <http://nadishana.com/index.php/en/bio>
- SKC Pavel Jozef Šafarik. <http://www.safarik.org.rs/>
- Tip Top Biotop. <http://www.vhv.rs/tip-top-biotop/>

Audio example

1. Hymn of the biggest Slovak festival in Serbia *Tancuj, mancuji*.

Video examples

1. Marco Trochermann. Contemporary *Fujara* music. *Fujara Ensemble Works*, No. 1 *Nelejte, nelejte*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Udk2Q8JBhk>
2. The Slovak band *Fujara Electrix*, Fontana Fest. Bardejov, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=1--T5EuSosc>
3. *Nadishana trio*. *Overtone Story*. Nadishana - futujara, Armin Metz - 6-string bass, Steve Shehan – percussion. <https://www.youtube.com/watch?v=KN-EMexF7Ok>
4. *Fujara* and double-bass improvisation, *Sequence 2*. Zeger Vandenbussche – double-bass, Winne Clement – fujar. <https://www.youtube.com/watch?v=GYKmIN4YfRM>

სურათი 1. ფუიარას შემსრულებლები ნოვო სადის (სერბეთი) სლოვაკური კულტურულ-შემოქმედებითი საზოგადოებიდან *Pavel Jozef Šafarik*. 2013 წლის ნოემბერი. წყარო: ვოევოდინას სლოვაკური კულტურის ინსტიტუტის ფოტოარქივი.

Figure 1. *Fujara* players in Slovak cultural artistic society *Pavel Jozef Šafarik* in Novi Sad (Serbia) in November 2013. Source: Vojvodina Slovak Cultural Institute photo archive.



სურათი 2. ფუიარას ქალი შემსრულებლები სლოვაკური კულტურულ-შემოქმედებითი საზოგადოების *Pavel Jozef Šafarik*-ი მიერ ორგანიზებულ სემინარზე. 2017 წ. წყარო: ვოევოდინას სლოვაკური კულტურის ინსტიტუტის ფოტოარქივი.

Figure 2. Woman plays *fujara* in seminar organized by Slovak cultural artistic society *Pavel Jozef Šafarik* in 2017. Source: Vojvodina Slovak Cultural Institute photo archive.



სურათი 3. ფუიარას სემინარის მონაწილეების კონცერტი. სლოვაკური კულტურულ-შემოქმედებითი საზოგადოება *Pavel Jozef Šafarik*, ნოვი სადი, 2013. წყარო: ვოევოდინას სლოვაკური კულტურის ინსტიტუტის ფოტოარქივი.

Figure 3. Concert by the *fujara* seminar trainees, Slovak cultural artistic society *Pavel Jozef Šafarik*, Novi Sad 2013. Source: Vojvodina Slovak Cultural Institute photo archive.



სურათი 4. ჯანკო მრავიკი, ფიზიკოსი ბაჩკა პალანკადან, უკრავს პლასტიკურ ფუიარაზე სლოვაკური კულტურულ-შემოქმედებითი საზოგადოების *Pavel Jozef Šafarik*, სემინარზე ნოვი სადიში. წყარო: ვოევოდინას სლოვაკური კულტურის ინსტიტუტის ფოტოარქივი.

Figure 4. Janko Mravik, a physicist from Bačka Palanka, playing plastic fujara at the seminar organized by the Slovak cultural artistic society *Pavel Jozef Šafarik* in Novi Sad. Source: Vojvodina Slovak Cultural Institute photo archive.



ისლამ ფილფანის საჭუნრო კომაოზიციები – თანამედროვე HOMO-POLYPHONICUS-ის ქცევა

„მრავალხმიანობა არ არის დამახასიათებელი მთელი კაცობრიობისთვის და, სავარაუდოდ, ადამიანების განსაკუთრებულ სახეობას ახასიათებს“ – წერს იზალი ზემცოვსკი და ამ სახეობას Homo-Polyphonicus-ს უწოდებს. ასეთი ადამიანი შეიძლება მართოც კი „პოლიფონიური“ იყოს, რადგან მრავალხმიანობა, როგორც მენტალური და შემეცნებითი ფენომენი, არ არის დაკავშირებული მხოლოდ გუნდთან ან მუსიკოსების ჯგუფთან. ის ჩნდება, როგორც თანდაყოლილი თვისება და განუყოფელი ყოველი Homo-Polyphonicus-თვის. ამ შემთხვევაში, ინდივიდის გონებაში მუსიკა არსებობს მრავალხმიანი სახით (Zemtsovski, 2002: 37)

ის ფაქტი, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნება მრავალხმიანი ტიპისაა და მისი ნაყოფი – ხალხური სიმღერა „თვითმყოფი და თვითნაჩენია“ (ჭავჭავაძე, 2005: 158), დიდი ხანია, სადავო აღარაა. ქართველების Homo-Polyphonicus-ობას ცხადყოფს არამარტო ის, რომ ჩვენი მუსიკალური მემკვიდრეობის უდიდესი ნაწილი მრავალხმიანია, არამედ, ისიც, რომ: 1. ტრადიციულ ქართულ ერთხმიან სიმღერებშიც შეიგრძნობა გამრავალხმიანების პოტენცია; 2. უცხოური მუსიკიდან შემოსული ერთხმიანი ჰანგების „გადმოქართულება“ მათი გამრავალხმიანებით ხდება (მაგ: აღმოსავლური ჰანგები, რომლებიც ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლურ შტოს დაედო საფუძვლად, ასევე, ბერძნული ღვთისმსახურების წესთან ერთად შემოსული ერთხმიანი ბიზანტიური გალობა, ქართულ სინამდვილეში გამრავალხმიანდა); 3. მონოდიური აზროვნების ქვეყნების სამეზობლოში მოქცეულმა საქართველომ, რომელიც საუკუნეების მანძილზე განიცდიდა მათ ყოველმხრივ „შემოტევას“, მტკიცედ შეინარჩუნა საკუთარი მუსიკალური ფოლკლორის მრავალხმიანობაში გამოვლენილი „ეთნიკური ბგერითი იდეალი“, როგორც ეროვნული იდენტობის გამოხატულება; და ბოლოს, 4. ქართველების მრავალხმიანმა მუსიკალურმა აზროვნებამ ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკაც „მოიცვა“, რის შედეგადაც მივიღეთ ე.წ. საკრავიერი მრავალხმიანობა. წინამდებარე მოხსენებაში სწორედ ამ ფენომენს განვიხილავ სვანი ეთნოფორის, ისლამ ფილფანის საჭუნრო შემოქმედების მაგალითზე.

„არქაულობით განსაკუთრებით გამოირჩევა სვანური მრავალხმიანობა, რომელიც ევროპაში ყველაზე სუფთად შემონახულ მრავალხმიან ტრადიციად მიმაჩნია“ – წერს ი. ჟორდანია (Zhordania, 2016: 47). სვანების სოციალური ორგანიზაციის კოლექტიური ბუნებიდან გამომდინარე, მათი შინაგანი სმენაც კოლექტიური მუსიკალური აზროვნების გამომხატველია. სოციალური ურთიერთობების ფორმები, რომლებიც თემის წევრების ჩართულობასა და თანამონაწილეობას გულისხმობს ინდივიდების გამოკვეთილი უპირატესობის გარეშე, გამოძახილს ჰპოვებს სვანურ მრავალხმიანობაშიც. სვანური მუსიკალური დიალექტი საქართველოს მთის მუსიკალურ დიალექტთაგან ერთადერთია, სადაც სიმღერების დაახლოებით 95% მრავალხმიანია. მეტად საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ სვანებს უჭირთ ერთ ხმაში ან უნისონურად მღერა (არ ვგულისხმობ ერთხმიანობას, რომელიც სოციალური ფუნქციითაა განპირობებული [აკვნის ნანები, ტირილები, ლოცვები] ან ბანების უნისონს სამხმიან სიმღერებში). სვანი თუ მარტოა და არ ჰყავს „შემხიდე“, ცდილობს, საკრავით შეავსოს სოლო მუზიციერებით გამოწვეული „სიცარიელე“. სვანის მუსიკალური

„მე“ ვერ ჰგუობს ერთ ხმაში გადმოცემულ ჰანგს, მუსიკალურ აზრს, რადგან ერთი ხმა არ არის თვითკმარი, ბუნებითი. ამას მოწმობს ის აუდიო ჩანაწერები, სადაც სამხმიანი ნიმუში ერთი მომღერლის მიერაა გადმოცემული ინდივიდუალურად შესრულებული ხმების სახით. ამ დროს აშკარაა, რომ მომღერალი თითქოს დეზორიენტირებულია საყრდენი ტონისა და წმინდა ინტერვალების გარეშე, შესაბამისად, მელოდიური ინტერვალები დეფორმირებულია იმდენად, რომ რთულდება მათი ზუსტი რეპროდუქცია (მჭავანაძე, 2018: 131). სვანეთში მცირეწლოვანი ბავშვებიც კი სამ ხმაში მღერიან (ახობაძე, 1957: 20. თუ ყოველივე ზემოთ თქმულს ამ კუთხეში გავრცელებულ *საკრავიერ მრავალხმიანობასაც* დავამატებთ, შეიძლება ითქვას, რომ სვანი კაცი ერთ-ერთი ყველაზე სრულფასოვანი Homo-Polyphonicus-ია სხვა კუთხის ქართველებს შორის.

როგორც აღიარებულია, *საკრავიერი მრავალხმიანობის* განვითარება, არსებითად, დაკავშირებულია ვოკალურ კულტურასთან. „ქართული ინსტრუმენტარიუმი ფეხდაფეხ მიჰყვება ქართულ სიმღერას და მისით საზრდოობს“ (ჟვანია, 2004: 458).

მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნების კვალი სვანურ ტრადიციულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ორგვარი ფორმით გამოვლინდა: ერთი მხრივ, ამ კუთხის სიმღერების სტაბილურმა სამხმიანობამ ზუსტად „მოირგო“ სამსიმიანი ჭუნირი (სვანეთში, რაჭისაგან განსხვავებით, არ გვაქვს ამ საკრავის ორსიმიანი ვარიანტი), მეორე მხრივ კი, ჭუნირი, როგორც, ტრადიციულად, სათანხლებო საკრავი, სოლო საკრავად აქცია, თუმცა, განსხვავებით მეზობელ კუთხეებში გავრცელებული ფანდურისა და ჩონგურისაგან, რომლებზეც სოლოდ მხოლოდ წმინდა ინსტრუმენტული დასაკრავები სრულდება, ჭუნირზე მხოლოდ სიმღერების ტრანსკრიპციები გადააქვთ¹. ამის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად ჭუნირის ვოკალურ მუზიციურობასთან განსაკუთრებული სიახლოვე შეიძლება დავასახელოთ, რაც ხემიანი საკრავის ბუნებითაა განპირობებული – მასზე ხემის საშუალებით შესაძლებელია გაბმული ბგერების მიღება, ხოლო ხემის გასმა-გამოსმა ჩასუნთქვა-ამოსუნთქვასთან ასოცირდება.

თუმცა, როგორც ჩანს, მხოლოდ ეს არაა ჭუნირის „ვოკალიზაციის“ მიზეზი. როგორც სოლო საჭუნირო კომპოზიციების მუსიკალურმა ანალიზმა გვიჩვენა, ამ საკრავს „ხელენიფება“ სრულად ასახოს სვანური სიმღერებისთვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის ფორმა, კადანსები, ჰარმონიული ფორმულები, კილო-ინტონაციური, მელოდიური თუ რიტმულ-მეტრული თავისებურებები.

როგორც ჩანს, ყოველივე ეს გახდა ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ სვანმა Homo-Polyphonicus-მა სიმღერა სწორედ ჭუნირზე ააჟღერა.

ჭუნირის „ამღერება“ უკავშირდება ცნობილი სვანი ეთნოფორის, ძველი სვანური სა-სიმღერო ტრადიციების გამგრძელებლის, ვირტუოზი მეჭუნირის, ცნობილი ლოტბარის, ისლამ ფილფანის მოღვაწეობას. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სოლო საკრავად ჭუნირი სწორედ ისლამ ფილფანმა აქცია, ააჟღერა რა ამ, ერთი შეხედვით, მოკრძალებულ და ფრიად შეზღუდული ტექნიკური შესაძლებლობების მქონე საკრავზე თითქმის ყველა სამხმიანი სვანური სიმღერა². ჭუნირზე დაკვრა მისთვის საგანგებოდ არავის უსწავ-

¹ სვანური მუსიკალური დიალექტის ერთ-ერთი პირველი მკვლევრის, დიმიტრი არაყიშვილის ნაშრომში „სვანური ხალხური სიმღერები“ მოტანილია ერთადერთი საჭუნირო მელოდია, რომელიც, ავტორის შენიშვნით, სიმღერის თანხლებას წარმოადგენს (არაყიშვილი, 1950: 44). აღსანიშნავია, რომ არც ერთ სანოტო კრებულსა თუ საარქივო ჩანაწერში ჭუნირზე შესრულებული ინსტრუმენტული ტიპის დასაკრავი არ შემხვედრია. ვერც ისლამ ფილფანმა გაიხსენა მსგავსი ნიმუშები.

² აღსანიშნავია, რომ ისლამ ფილფანი ფანდურს ჭუნირზე არანაკლებ ვირტუოზულად ფლობდა, თუმცა ამ საკრავის „ვოკალიზაცია“ არასოდეს უცდია, რადგან ფანდურის კონსტრუქცია და შესრულების ტექნიკა ამის შესაძლებლობას არ იძლეოდა. ამიტომ მეგრულ და გურულ სიმღერებსაც ჭუნირზე აჟღერებდა.

ლებია, მამის შესრულებას აკვირდებოდა და შემდეგ დაუღალავად მეცადინეობდა, სანამ თავადაც კარგად არ გამოუვიდოდა. საკმაოდ ადრე აღმოუჩენია, რომ ჭუნირს სიმღერის აკომპანიებაზე მეტი „შეეძლო“ და ლილეს საკრავიერი ვერსია მოუსინჯავს. ამას მოჰყოლია *ლაჟღავშ, ლემჩილ, ვიცბილ-მაცბილ, მირანგულა, ჯგრაგიმ, მაყრული, ირინოლა, მურზაბეგ სი, ბიბა და სხვები*; შემდეგ მეგრული და გურული სიმღერები – ართი ვარდი, ჰარირა, ვაი შური საყვარელი, მივალ გურიაში მარა, სისონა დარჩია, სიმღერა სიმონა დოლიძეზე და მრავალი სხვა. კინომუსიკასა და ოპერასაც გადასწვდა („ჭრიჭინას სიმღერა“, „აბესალომ და ეთერისა“ და „დაისის“ უვერტიურები). მოკლედ, ყველაფერს, რასაც რადიოთი ან ცოცხლად მოისმენდა, უმაღლესი სამხმინი საჭუნრო კომპოზიციად აქცევდა. საქართველოს ჰიმნიც კი აუჟღერებია და ყველაფერი რომ გამოსვლია, საგალობლების აუღერებაც უცდია. „არასვანური“ კომპოზიციები ცალკე განხილვის საგანია და აქ არ შევხებით.

სანამ ისლამ ფილფანის საჭუნრო ტრანსკრიპციებზე მოგახსენებთ, საჭიროდ მიმაჩნია, მიმოვიხილო ვოკალური და საკრავიერი პარტიების ურთიერთმიმართება საკრავებ(ებ)ით თახლებულ სვანურ სიმღერებში.

გავრცელებული მოსაზრებით, საკრავის თანხლებით, თავდაპირველად, ერთხმინი სიმღერები სრულდებოდა. მანანა შილაკაძის აზრით, საკრავით თანხლებული სამხმინი სიმღერები გვიანდელი მოვლენაა (შილაკაძე, 1970: 17). თუმცა, სვანეთის შემთხვევაში, ვფიქრობ, სხვაგვარი სურათი გვაქვს. სოციალური ფუნქციით ერთხმინი ნიმუშები უთანხლებოდ სრულდება, სხვა ჟანრის სიმღერები კი ერთ ხმაში მხოლოდ იმ შემთხვევაში იმღერება, თუ შემსრულებელი მარტოა. შესაბამისად, საკრავიერი თანხლება სვანეთში იმთავითვე სამხმინი სიმღერებს უნდა დართოდა.

სვანური სიმღერების უმრავლესობას, ჭუნირთან ერთად, ჩანგიც უწევს თანხლებას (სხვათა შორის, ტრადიციულ ინსტრუმენტულ ანსამბლში ორი სიმეხმინი საკრავი, გამონაკლისის სახით, მხოლოდ სვანეთში გვხვდება). ჭუნირ-ჩანგით თანხლებული ნიმუშებია: *მირანგულა, დალა კოჯას ხელღვაჟალე, ლაჟღავშ, ვიცბილ-მაცბილ, ირინოლა, სოზარ-ციოყ, ბიბა და ა.შ.* ამ სიმღერებში ჭუნირის პარტია ვოკალური პარტიის ზედა ორ ხმას უახლოვდება (შიგადაშიგ ბანის ბგერის ჩართვით), ჩანგი კი ბანის ფუნქციას ასრულებს. საჭუნრო თანხლება არის ორხმინი, სამხმინი და შერეული – ორხმინობა სამხმინიანობის ელემენტებით; ჩანგის პარტია კი ორხმინია. ხშირია პარალელური კვინტები, ნახევარკადანსები (რაც მუსიკალური ნაგებობის მრავალჯერადი გამეორებითაა განპირობებული), ამასთანავე, ტონიკური საყრდენი მოცემულია, როგორც ნესი, კვინტური თანხმოვანებით, VII საფეხური – სრული სახით.

რაც შეეხება ისლამ ფილფანის საჭუნრო ტრანსკრიფციებს, მათ შორის არის, როგორც ჭუნირ-ჩანგით თანხლებული ზემოაღნიშნული სიმღერების ვარიანტები, ასევე, ისეთი ნიმუშებიც, რომლებიც, ტრადიციულად უთანხლებოდ სრულდება – საკულტო-რიტუალური ჰიმნები (*ლილე, ჯგრაგ და ა.შ.*) და საფერხულო სიმღერები (*ლემჩილ, საზეიმო ფერხული, მაყრული, საქორწილო, მურზაბეგ სი და ა.შ.*). გადაუჭარბებლად უნდა ითქვას, რომ, ამ შემთხვევაში, მრავალხმინი აზროვნების ფენომენთან ერთად, საქმე გვაქვს ჭუნირის ფლობის ვირტუოზულ ტექნიკასთან. თუ საკრავებით თანხლებულ სიმღერებში ჭუნირისა და ჩანგის პარტია მეტ-ნაკლებად მისდევს ხმათა მელიოდიურ კონტურებს, რომლებიც ოთხ და ზოგჯერ ხუთხმინი საკრავიერ ფაქტურაშია ჩაქსოვილი (2-3 ჭუნირის + 2 ჩანგის), ისლამ ფილფანის მიერ შექმნილ საჭუნრო კომპოზიციებში ჭუნირის სამ სიმზე ხდება სიმღერის სამივე ხმის სრულფასოვანი რეპროდუქცირება(!) ჰარმონიული ვერტიკალის სრულყოფილი აღქმის პირობებში, შემსრულებლის მიერ გადმოცემულია ზედა ხმების მინიმალური მელიოდიური მოძრაობებიც კი; აშკარად გამოიყოფა შუა ხმა, როგორც წამყვანი. ამას ემატება ჭუნირის „აღამიანური“ ტემბრი, რომლის წყალობითაც

აღნიშნული ნიმუშების აუდიოჩანაწერების მოსმენისას ვოკალური კომპოზიციის შთაბეჭდილება იქმნება.

ვისაც ჭუნირზე დაკვრა უცდია, დამეთანხმება, რომ საკმაოდ რთულია მისი აჟღერებაც კი... ისლამ ფილფანი კი, არათუ აჟღერებდა, არამედ „ამღერებდა“ ამ საკრავს და ნებისმიერ სამხმიან კომპოზიციას ისე ბუნებრივად ასრულებდა, გეგონებოდათ, ჭუნირისთვისაა შექმნილიო (აუდიომაგ. 1, 2, 3, 4).

ისლამ ფილფანის საჭუნირო კომპოზიციები კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ საქმე გვაქვს თანამედროვე Homo-Polyphonicus-თან, რომელმაც ტრადიციულ, სააკომპანემენტო საკრავს სამხმიანი „ვოკალური“ გამომსახველობა მიანიჭა.

საბედნიეროდ, მომეცა შესაძლებლობა, დამეწერა ისლამ ფილფანის მონოგრაფია, რომელიც უახლოეს მომავალში დაიბეჭდება. მას თან დაერთვება CD და DVD ალბომები, რომლებშიც ისლამ ფილფანის ყველა საჭუნირო კომპოზიცია იქნება თავმოყრილი.

გამოყენებული ლიტერატურა

არაყიშვილი, დიმიტრი. (1950). *სვანური ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.

ახობაძე, ვლადიმერ. (1957). *ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა.

ზემცოვსკი, იზალი. (2002). „მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედებისა და აზროვნების საშუალება: Homo Polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტობა“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ.: 35-44. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

მჟავანაძე, ნანა. (2018). *სვანური საკულტო რიტუალის მუსიკოლოგიურ-ანთროპოლოგიური ასპექტები*. სადოქტორო დისერტაცია (ხელნაწერის უფლებით).

ჟვანია, თინათინ. (2004). „ქართული სიმღერის ვერტიკალი და ჩოგურის წყობები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის II საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები*. გვ.: 458-461. რედაქტორები: ნურნუშია, რუსუდან და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ჟორდანია, იოსებ. (2016). *ხალხური მრავალხმიანობის გენეზისი ადამიანის ევოლუციის შუქზე*. თბილისი: ლოგოსი.

შილაკაძე, მანანა. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება.

ჭავჭავაძე, ილია. (2015). „ტფილისი, 18 ნოემბერი“. წიგნში: *ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში*. გვ.: 158-159. რედაქტორი და შემდგენელი: შუღლიაშვილი, დავით. თბილისი. საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა.

აუდიომაგალითები

1. ლილე. საჭუნრო კომპოზიცია. ასრულებს ისლამ ფილფანი. ჩანერილია მესტიის რაიონის სოფელ ლენჯერში, 2011 წელს, ნინო რაზმაძის მიერ.
2. ლილე. სიმღერა. ასრულებენ: ისლამ ფილფანი (შუა ხმა), ნათელა ფილფანი (ზედა ხმა), ვახტანგ ფილფანი (ბანი). ჩანერილია მესტიის რაიონის სოფელ ლენჯერში, 2011 წელს, ნინო რაზმაძის მიერ.
3. ჯგრაგ. საჭუნრო კომპოზიცია. ასრ. ისლამ ფილფანი. ჩანერილია მესტიის რაიონის სოფელ ლენჯერში, 2011 წელს, ნინო რაზმაძის მიერ.
4. ჯგრაგ. სიმღერა. ასრულებენ: ისლამ ფილფანი (შუა ხმა), ნათელა ფილფანი (ზედა ხმა), ვახტანგ ფილფანი (ბანი). ჩანერილია მესტიის რაიონის სოფელ ლენჯერში, 2011 წელს, ნინო რაზმაძის მიერ.

MAKA KHardZIANI
(GEORGIA)

CHUNIRI COMPOSITIONS BY ISLAM PILPANI – BEHAVIOUR OF CONTEMPORARY HOMO-POLYPHONICUS

“Polyphony does not characterize the whole humanity and, supposedly, it is characteristic of a special species of man” – writes Izaly Zemtsovsky and calls this species Homo-Polyphonicus. Such a man can be “polyphonic” even when he/she is alone, since polyphony as a mental and cognitive phenomenon is not linked only to a choir or a group of musicians. It is given as an inherent feature and is indispensable for any Homo-Polyphonicus. In this case, music exists in the form of polyphony in the mind of an individual (Zemtsovski, 2002: 37).

The fact that Georgian traditional musical thinking is of polyphonic type and its fruit – the folk song is “independent and self-created” (Chavchavadze, 2005: 158) has been indubitable for a long time. The Homo-Polyphonicus essence of Georgians is demonstrated not only by the fact that the majority of our musical heritage is polyphonic, but also by the following: 1. Even in monophonic Georgian songs the potential of becoming polyphonic is evident; 2. “Georgianification” of foreign monophonic songs is done through their polyphonization (e.g. oriental tunes which created the basis for the oriental branch of urban folklore, as well as monophonic Byzantine chanting, which entered our culture together with the rules of Greek liturgy, became polyphonic in Georgian reality); 3. Georgia, which is located among countries of monodic thinking and suffered for centuries from “attacks” from all directions, stably retained the “ethnic sound ideal”, which is reflected in polyphony of its own musical folklore and serves as an expression of national identity; and the last 4. Polyphonic musical thinking of Georgians “incorporated” traditional instrumental music as well and as a result, we received the so-called **instrumental polyphony**. In the presented talk I discuss these phenomena on the example of *chuniri* compositions by a Svan song master Islam Pilpani.

“Svanetian polyphony, which I consider the most purely retained polyphonic tradition in Europe, is distinguished for its archaism”, writes I. Zhordania (Zhordania, 2016: 47). Resulting from the collectivistic nature of the social organization of Svans, their internal musical hearing as well expresses collectivistic musical thinking. Forms of social relations, which mean engagement and cooperation of the community members without a distinct advantage of individuals are reflected in Svans polyphony as well. Svanetian musical dialect is the only one among the musical dialects of mountainous parts of Georgia, where 95% of songs are polyphonic. The fact that it is difficult for Svans to sing in one voice or unison is worth noting (I do not mean monophony which is conditioned by social function (cradle nanas, lament, prayers) or bass unison in three voice songs). If a Svan is alone and does not have a “supporter”, he tries to fill the “emptiness” created through solo musicking with the help of an instrument. The musical “I” of a Svan does not stand a tune or a musical idea, rendered in one voice since one voice is not self-sufficient, natural. It is confirmed by those audio recordings, in which a three-voice sample is rendered by one singer in the form of individually performed (sung) voices. At the same time, it is evident that the singer is as if disorient-

ed without the supporting tone and pure intervals, therefore, melodic intervals are deformed to the extent that it becomes difficult to reproduce them precisely (Mzhavanadze, 2018: 131). In Svaneti, even little children sing in three voices (Akhobadze, 1957: 20). If we add *instrumental polyphony* disseminated in this region to all the above-mentioned examples, we can say that the Svans are one of the most full-fledged groups of Homo-Polyphonic among Georgians of different regions.

As already mentioned, the development of *instrumental polyphony* is essentially linked to vocal culture. “Georgian instrumentarium follows Georgian song step by step and is nourished by it” (Zhvania, 2004: 458).

Traces of polyphonic musical thinking in Svan traditional instrumental music are revealed in two forms: on one hand, the stable three-voiced character of the songs of this region perfectly “accepted” the three-stringed *chuniri* (in contrast to Rach’a, we do not have a two-stringed variation of this instrument in Svaneti), on the other hand, the stable three-voiced character turned the *chuniri*, which traditionally is an accompanying instrument into a solo instrument, though in contrast to the *panduri* and the *chonguri* spread in neighboring regions which are used to perform in solo only pure instrumental pieces, *chuniri* is used to perform song transcriptions¹. We can say that one of the main reasons for this, is the particular closeness of the *chuniri* to vocal musicking, which is determined by the nature of a bowed instrument – it is possible to produce continuous sound on it by means of a bow, and every movement of the bow is associated with breathing in and out (among classical instruments analogical expressiveness is characteristic of the cello timbre).

But it seems this is not the only reason for the “vocalization” of the *chuniri*. As a musical analysis of *chuniri* compositions demonstrated, this instrument is well adjusted to reflecting completely multi-voice cadences, harmonious formulas, intonations, and melodic or rhythmic-metric peculiarities characteristic for Svan songs.

It seems that all of this became one of the reasons for performing songs on the *chuniri* by the Svan Homo-Polyphonicus.

Making the *chuniri* “sing” is associated with activities of a famous Svan song master, follower of old Svanetian singing traditions, virtuoso *chuniri* player, and distinguished conductor Islam Pilpani, who performed almost all three-voiced Svan songs on this instrument, which at first glance seems modest, and has rather limited technical possibilities². It should be noted that Islam never specifically learned how to play the *chuniri*: he watched his father play and then tirelessly trained until his performance became perfect. He had discovered quite early that *chuniri* could be more than simple accompaniment to a song and tried to do an instrumental version of “Lile”. And then followed *Lazhghvash*, *Lemchil*, *Vistbil-Matsbil*, *Mirangula*, *Jragish*, *Makruli*, *Irinola*, *Murza Begsil*, *Biba* and others; later Megrelian and Gurian songs – *Arti Vardi*, *Harira*, *Wai Shuri Sakvareli*, *Mival Guriashi Mara*, *Sisona*

¹ In the work *Svanuri Khalkhuri Simgherebi* (Svan Folk Songs) by one of the first scholars of Svanetian musical dialect, Dimitri Arakishvili, we encounter the only melody for *chuniri*, which according to the author is an accompaniment to a song (Arakishvili, 1950: 44). It must be noted that we do not encounter an instrumental type of piece performed on *chuniri* in any of the notation collections or archive records. Neither Islam Pilpani could remember such samples.

² It must be said that Islam Pilpani played *panduri* with no less skill than *chuniri*, though he never attempted to “vocalize” this instrument since a construction of *panduri* and performance technique do not allow it. That is why he performed Megrelian and Guruli songs on *chuniri* as well.

Darchia, *Song of Simona Dolidze*, and many others. He attempted to adapt cinema and opera music as well (“A Song of Ch’rich’ina”, overtures from “Abesalom and Eteri” and “Daisi”). In short, everything he heard live or on the radio, he turned into three part *chuniri* compositions. He even performed the anthem of Georgia, and when succeeded in everything, he tried to play religious chants. “Non-Svan” compositions are a subject of a separate talk, and we will not discuss them here.

Before discussing Islam Pilpani’s *chuniri* transcriptions, I think it necessary to consider an interrelation of vocal and instrumental parts in Svan songs performed with instrumental accompaniment.

According to an accepted viewpoint, originally monophonic songs were performed with instrumental accompaniment. Manana Shilakadze thinks that three-part songs performed with instrumental accompaniment are a phenomena of a later period (Shilakadze, 1970: 17). Though in the case of Svaneti, I think the picture is different. Monophonic samples, which have social functions, are performed in one voice only in the case if the performer is alone. Therefore, in Svaneti instrumental accompaniment should have been associated with songs with three voice parts from the beginning.

The majority of Svan songs, are accompanied by the *changi* in addition to the *chuniri* (by the way, in traditional ensembles two string instruments, as an exception, occurs met only in Svaneti). Samples of songs with a *chuniri-changi* accompaniment are: *Mirangula*, *Dala Kojas Khelghvazhale*, *Lazghvash*, *Vitsbil-Matsbil*, *Irinola*, *Sozar-Tsioq*, *Biba* etc. In these songs, the *chuniri* part resembles the two upper voices of the vocal part (adding the bass sound here and there) and the *changi* performs the function of the bass. *Chuniri* accompaniment is two-voiced, three-voiced and mixed – two-voiced with elements of three voiced; the *changi* part is two-voiced. Parallel fifths, half-cadencies (conditioned by multiple repetitions of musical construction) are frequent, at the same time, tonic basis, as a rule, is given by a fifth co-sounding, and stage VII – in full form.

As for Islam Pilpani’s *chuniri* transcriptions, among them we find variations of the above-mentioned songs accompanied on the *chuniri* and the *changi*, as well as such samples which were traditionally performed without accompaniment: cult-ritual hymns (*Lile*, *Jrag*, etc.) and songs with round dances (*Lemchil*, *Festive Perkhuli*, *Maqruli*, *Sakortsilo*, *Murza Begsil* etc.). We can say, and it will be no exaggeration that, in this case, we are faced with the phenomenon of polyphonic thinking, with the masterly technique of playing the *chuniri*. If in songs with instrumental accompaniment parts of *chuniri* and *changi* more or less follow the melodic contours of voices which are embedded in four and sometimes five-voiced instrumental texture (2-3 of *chuniri* + 2 of *changi*), in *chuniri* compositions made by Islam Pilpani, all three voices of a song are perfectly reproduced on the three strings of *chuniri* (!); in conditions of perfect perception of harmonious vertical, the performer renders even the minimal melodic movements of the upper voices; the middle voice as a leading one is distinctly heard. “Human” timbre of the *chuniri* adds to it and creates the impression of vocal composition when listening to audio recordings of the abovementioned samples.

Everyone who has tried to play *chuniri* will agree that it is rather difficult to even make a sound on it. Islam Pilpani not only made it sound, but made this instrument “sing” and performed any of the three-voiced compositions so naturally that one could think they were created for the *chuniri* (audio ex. 1,2,3,4)

Islam Pilpani’s *chuniri* compositions once more demonstrate that we face a contemporary Homo-Polyphonicus, who gave “vocal” expressiveness to a traditional accompanying instrument.

Fortunately, I was lucky to write a monograph about Islam Pilpani, which will be published

shortly. CD and DVD albums, in which all of Islam Pilpani's *chuniri* compositions are gathered, will be attached to the monograph.

Translated by *Marina Ambokadze*

References

- Araqishvili, Dimitri. (1950). *Svanuri khalkhuri simgherebi (Svan Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba (In Georgian).
- Akhobadze, Vladimer. (1957). *Kartuli (Svanuri) khalkhuri simgherebi (Georgian (Svan) Folk Songs)*. Tbilisi: Teknika da shroma (In Georgian).
- Zemtsovsky, Izaly. (2002). "Polyphony as a Way of Creating and Thinking: The Musical Identity of Homo Polyphonicus". In: *The 1st International Symposium on traditional polyphony*. Proceedings. Pp.45-53. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Zhordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Mzhavanadze, Nana. (2018). *Svanuri sakulto ritualis musikologiur-antropologiuri aspektebi (Musicological-anthropological Aspects of Svan Cult Ritual)*. Doctoral dissertation. (In Georgian).
- Zhvania, Tinatin. (2004). "Kartuli simgheris vertikal da chonguris tsqobebi" (Harmony of the Georgian Song and Chonguri Tunings). In: *The 2nd International Symposium on traditional polyphony*. Proceedings. Pp.462-468. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Zhordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire.
- Zhordania, Joseph. (2016). *Khalkhuri mravalkhmianobis genezisi adamianis evoluciis shukze (The Genesis of Folk Polyphony in the Light of Human Evolution)*. Tbilisi: Logos (In Georgian).
- Shilakadze, Manana. (1970). *Kartuli khalkhuri sakravebi da sakravieri musika (Georgian Folk Instruments and Instrumental Music)*. Tbilisi: Mecniereba. (In Georgian).
- Chavchavadze, Ilia. (2015). "Tfilisi, 18 noemberi" (Tbilisi, November, 18). In the book: *Chronicle of Georgian Chant in the Period of 1861-1921*. Pp.158-159. Compiler and Editor: Shughliashvili, Davit. Tbilisi. National Parliamentary Library of Georgia (In Georgian).

Audio examples

1. *Lile*. Transcription for Chuniri, composed by Islam Pilpani. Performer: Islam Pilpani. Recorded by

- Nino Razmadze in the village of Lenjeri, Mestia community, 2011.
2. *Lile*. Song. Performers: Islam Pilpani (middle voice), Natela Pilpani (upper voice), Vakhtang Pilpani (bass). Recorded by Nino Razmadze in the village of Lenjeri, Mestia community, 2011.
 3. *Jgrag*. Transcription for Chuniri, composed by Islam Pilpani. Performer: Islam Pilpani. Recorded by Nino Razmadze in the village of Lenjeri, Mestia community, 2011.
 4. *Jgrag*. Song. Performers: Islam Pilpani (middle voice), Natela Pilpani (upper voice), Vakhtang Pilpani (bass). Recorded by Nino Razmadze in the village of Lenjeri, Mestia community, 2011.

გარმონის გზა საქართველოსკენ

როგორც ცნობილია, არსებობს გავრცელებული მოსაზრება, რომ გარმონი საქართველოში მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა შემოსულიყო რუსეთის გავლით, თუმცა, ამ მოსაზრების საფუძვლიანი კვლევა აქამდე არ ჩატარებულა. როგორც ვიცით, პნევმატურ-კლავიშისანი (ენაკიანი) საკრავების სამშობლო გერმანიაა. მოსაზრების ავტორებს, რომელნიც გარმონის საქართველოში შემოსვლას და საკრავის ქართული ეროვნული სახეობის ჩამოყალიბებას ცალსახად რუსეთიდან ვარაუდობენ, როგორც ჩანს, მხედველობიდან გამორჩათ კავკასიაში არსებული გერმანული კოლონიები, რომელნიც სწორედ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში გაჩნდა და არსებობდა მეორე მსოფლიო ომამდე (სურ. 1).

კავკასიაში გერმანული კოლონიების გაჩენა რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა: მათ შორის, ეს იყო ნაპოლეონის ომების შედეგად გავრანებული გერმანული მიწები და მეორე, გერმანიაში არსებული სექტანტური, ე.წ. სეპარატისტების მოძრაობა. რომელიც სამყაროს აღსასრულს წინასწარმეტყველებდა და მიზნად ისახავდა დასახლებას ისეთ ტერიტორიაზე, რომელიც ახლოს იქნებოდა არარატის მთასთან. ვინაიდან ამ პერიოდში სომხეთის ტერიტორია სადავო იყო რუსეთის იმპერიასა და ოსმალეთს შორის, გადმოსახლების მსურველებმა საუკეთესო ვარიანტად მიიჩნიეს საქართველოს ტერიტორიაზე დასახლება. გერმანელთა კავკასიაში გადმოსახლებით დაინტერესებული იყო რუსეთის საიმპერატორო კარიც, რადგან მიიჩნევდნენ, რომ მათი დასახლება კავკასიაში სხვადასხვა სამეურნეო დარგის განვითარებას გამოიწვევდა. კავკასიისაკენ გერმანელ კოლონისტთა პირველი ნაკადი 1817 წელს გამოემართა. ეს იყო, ძირითადად, ვიურტემბერგის მხარის მოსახლეობა – 7000 ადამიანი. პირველი 8 გერმანული კოლონია კავკასიაში დაარსდა 1818 წელს, ექვსი მათგანი – თბილისის შემოგარენში: „ნოტიფლისი“ – დღევანდელი აღმაშენებლის გამზირის მიმდებარე ტერიტორია, „ალექსანდერდორფი“ – თანამედროვე დიდუბის რაიონი, „ელიზაბეტალი“ – დღევანდელი სოფელი ასურეთი და სართიჭალის მახლობლად მდებარე დასახლებები: „მარიენფელდი“, „პეტერსდორფი“ და „ფრეიდენტალი“. რვიდან ორი დასახლება – „ალტ კატერინენფელდი“ და „ანელფელდი“ – მდებარეობდა დღევანდელი აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე, კერძოდ, ქალაქ განჯასთან ახლოს. დროთა განმავლობაში, გერმანული კოლონიები კავკასიაში გამრავლდა, თუმცა ყველაზე მეტი, დაახლოებით, 21 დასახლება საქართველოში არსებობდა (სურ. 2, 3, 4, 5). მათგან უმსხვილესი იყო „კატერინენფელდი“ – ახლანდელი ქალაქი ბოლნისი. გერმანული თემის გაჩენამ მაშინდელ თბილისსა და, ზოგადად, რეგიონს მრავალი სიახლე შესძინა, დაინერგა სხვადასხვა ახალი სამეურნეო თუ სამრეწველო დარგი, მაგალითად, სწორედ გერმანელებმა შემოიტანეს პირველად საქართველოში კარტოფილი, ქარხნული წესით დამზადებული ლუდი, თბილისში გაჩნდა თანამედროვე აფთიაქები, განვითარდა ხელოსნობა და სხვ... საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ რუსეთის სამეფო კარი იმპერიაში გადმოსახლების მსურველებს განსაკუთრებულ პირობებს უყენებდა. ჩამოსახლების უფლება ეძლეოდათ მხოლოდ მათ, ვინც სოფლის მეურნეობა და რაიმე ხელობა იცოდა. გერმანულმა კოლონიებმა მალევე მიაღწიეს განვითარების მაღალ დონეს, ყველა კოლონიას გააჩნდა საკუთარი ეკლესია, სწარმოები, სკოლა და სხვ. ადგილობრივმა მოსახლეობამ დიდი სამეურნეო ცოდნა შეიძინა გერმანული თემისგან. ასევე, პირიქით,

გერმანელებიც იღებდნენ ადგილობრივ ჩვევებს. ცნობილია, რომ მათი უმრავლესობა მშობლიურთან ერთად, საუბრობდა ქართულ ენაზეც. საბჭოთა კავშირში გერმანელთა დევნა 1930-იან წლებში დაიწყო, 1941 წელს კი კავკასიაში მცხოვრები ყველა გერმანელი, რომელიც არ იყო დაქორწინებული ადგილობრივზე, შუა აზიაში გადაასახლეს. გადასახლების მიზეზად დასახელდა გერმანული მოსახლეობის შპიონაჟი ნაცისტური გერმანიის სასარგებლოდ.

რაც შეეხება გერმანელ კოლონისტთა მუსიკალურ ყოფას, ამ მხრივ, ინფორმაცია ძალიან მწირია, ვინაიდან „დამნაშავე“ ერებზე საუბარი და მათი კვალი მიზანმიმართულად იმღებოდა საბჭოთა ხელისუფლების მიერ. მიუხედავად ამისა, თუ გავითვალისწინებთ ყოფილ კოლონისტთა რელიგიურ ცხოვრებას, ლუთერანულ წირვას, სადაც მუსიკას საკუთარი როლი აქვს, ასევე, ოჯახებში შემორჩენილ მუსიკალურ საკრავებს (ძირითადად ფისჰარმონია და კლავესინი), შეგვიძლია, ვთქვათ, რომ მუსიკალური ცხოვრება ამ თემებში საკმაოდ აქტიური უნდა ყოფილიყო.

რაც შეეხება ფაქტებს, რომელიც ადასტურებს გერმანელ კოლონისტთა როლს კავკასიაში გარმონის შემოტანასა და მისი ადგილობრივი ეროვნული სახეობების ჩამოყალიბებაში, საყურადღებოა რამდენიმე ფაქტი. მათ შორის: ქართული გარმონის ოსტატთაგან, შეიძლება ითქვას, ყველაზე გამორჩეულია მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში მოღვაწე ხელოსანი, გვარად ლევოჩინი. ცხადია, ეს გვარი არ არის გერმანული წარმოშობის, თუმცა, როგორც გარმონის ცნობილი შემსრულებელი ქორო კაციაშვილი ამბობდა, ის პირადად იცნობდა ოსტატს და მას გერმანელად მოიხსენიებდა. იგი უკრავდა მისივე დამზადებულ ქართულ ე.წ. თუშურ გარმონსა და ნიკო-ნიკოზე. სავარაუდოდ, ოსტატი ლევოჩინი უნდა ყოფილიყო შერეული გერმანული ოჯახის წარმომადგენელი, რომელიც რეპრესიებს გადაურჩა.

ასევე, საყურადღებოა გარმონის ტრადიციული გავრცელების არეალები და გერმანელ კოლონისტთა ადგილმდებარეობა კავკასიაში. ვიცით, რომ არსებობს კავკასიური გარმონის ოთხი ძირითადი ეროვნული სახეობა: ქართული, აზერბაიჯანული, ადიღური და ოსური გარმონები. თუ შევხედავთ კავკასიაში მცხოვრებ გერმანელთა კოლონიების რუკას, დავინახავთ, რომ კოლონისტთა კომპაქტური დასახლებებები ინტენსიურია სწორედ იმ ტერიტორიებზე, სადაც გარმონი ტრადიციულ საკრავად ჩამოყალიბდა და მზადდება ინდივიდუალურ სახელოსნო პირობებში. ეს ტერიტორიებია: აზერბაიჯანში – განჯის შემოგარენი, საქართველოში – თბილისის შემოგარენი, ქართლი და კახეთის მომიჯნავე ტერიტორიები, ჩრდილოეთ კავკასიაში – ყუბანის ოლქი, რომელიც უშუალოდ ემიჯნება ყარაჩაი-ჩერქეზეთის რესპუბლიკასა და ტერიტორიას, სადაც აბაზები ცხოვრობენ. დიდ წილად, სწორედ აბაზებში, ინდივიდუალურ სახელოსნო პირობებში მზადდება ადიღური გარმონი *ფშინე*. რაც შეეხება ოსურ გარმონს, უნდა ითქვას, რომ ჩრდილოეთ ოსეთში გერმანული კოლონია არ იყო. თუმცა, არც ოსური გარმონი მზადდება ინდივიდუალურ სახელოსნო პირობებში. ქალაქ ვლადიკავკაზში მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში შეიქმნა გარმონების საწარმო „ირონ ფანდირი“, სადაც, სავარაუდოდ, ჩამოყალიბდა ოსური გარმონის საბოლოო სახე. ის, რასაც ძველად უწოდებდნენ ოსურ გარმონს, ძალზედ წააგავს ადიღურ *ფშინეს* და, შესაძლოა, ამ უკანასკნელს ემყარებოდეს გარმონის ოსური სახეობა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ოსეთში უპირატესობას ანიჭებენ გარმონის ქართველი ოსტატებისთვის დაკვეთას. ოსურთან შედარებით, ქართული გარმონი ოსეთსა და, მთლიანად, ჩრდილოეთ კავკასიაში, გაცილებით უფრო პოპულარულია.

დღემდე მიჩნეულია, რომ საქართველოში, კერძოდ, თუშეთსა და რაჭაში გარმონი ჩრდილოეთ კავკასიის მხრიდან გავრცელდა. განვიხილოთ თუშეთის მაგალითი, სადაც გარმონს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. როგორც ცნობილია, თუშეთის ჩრდილოეთით უახლოეს მეზობელ ეთნოსებს წარმოადგენენ დიდოელები (ხუნძები) და ჩეჩნები.

დიდოელებში გარმონი არ არის დომინანტური საკრავი, გავრცელებულია, მაგრამ, კავკასიური გარმონისგან განსხვავებით, არა კლავიშიანი არამედ, ძირითადად, ფოლაქებიანი ბაიანები, ან მოგვიანო პერიოდში კავკასიაში გამოჩენილი აკორდეონი. თუშეთში კი დომინირებს ქართული გარმონი, რომელიც ფოლაქიანი საკრავებისაგან პრინციპულად განსხვავდება. როგორც ჩანს, ამ მხარეში გარმონის გამოჩენა თუშების ცხოვრების წესმა განაპირობა, თუმცა, სავარაუდოდ, არა ჩრდილო კავკასიიდან, არამედ – თბილისსა და მის შემოგარენში მცხოვრები გარმონის ოსტატებისაგან. საყურადღებოა, რომ ქისტებშიც (საქართველოში გადმოსახლებულ ჩეჩნებში) გავრცელებულია გარმონის ქართული სახეობა (მათი განსახლების ამჟამინდელ არეალს უშუალო კავშირი არ აქვს რუსეთის ფედერაციაში მყოფ ჩეჩნეთის რესპუბლიკასთან). მსგავსი მიზეზით უნდა აიხსნას გარმონის გავრცელება რაჭაშიც – ცნობილია, რომ რაჭველებს სარჩოს მოსაპოვებლად ოდითგანვე უწევდათ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობა. განსაკუთრებით დიდი იყო მათი რიცხვი თბილისში. რაც შეეხება უშუალოდ ქართლ-კახეთს, აქ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა გარმონი, განსაკუთრებით კი, მისი მინიატიურული სახეობები – ბუზიკა და ნიკო-ნიკო.

ეჭვს იმის შესახებ, რომ კავკასიაში გარმონი არა რუსეთიდან, არამედ, სწორედ ამ საკრავის შემქმნელი ხალხისაგან, ამ შემთხვევაში, გერმანელი კოლონისტებისგან უნდა გავრცელებულიყო, აძლიერებს ისიც, რომ, კავკასიის გარდა, ყოფილი რუსეთის იმპერიის მთელს დანარჩენ ნაწილში, ტრადიციულად, დამკვიდრებულია, არა კლავიშიანი, არამედ ფოლაქიანი გარმონები. გამონაკლისს წარმოადგენს რუსეთის ევროპულ ნაწილში გავრცელებული ე.წ. „ვენური გარმონი“, რომელიც, ასევე, გერმანული წარმოშობისაა, არის კლავიშიანი და ძალზედ ჩამოჰგავს კავკასიურ გარმონს, როგორც ნყობით, ისე – ფორმით.

თუ დავეუფრებთ გავრცელებულ აზრს, რომლის თანახმად, გარმონი საქართველოში ჩრდილო, კავკასიის გზით რუსეთიდან შემოვიდა, მაშინ რატომ არ გახდა იგი ტრადიციული ისეთ მხარეებში, მაგალითად, როგორიცაა ხევი, ხევსურეთი, აფხაზეთი, მთიულეთი ანუ საქართველოს სხვა კუთხეებში, რომლებიც უშუალოდ ესაზღვრება რუსეთის ფედერაციას?! გასათვალისწინებელია ისიც, რომ საკრავის ტრადიციულად დამკვიდრებას და გარმონის ეროვნული სახეობის ჩამოყალიბებას აუცილებლად დასჭირდებოდა საკრავის დამზადების ტრადიციული ცოდნა, რომელიც სწორედ საქართველოს გერმანულ მოსახლეობაში უნდა ყოფილიყო.

მამასადამე, გარმონის საქართველოში გავრცელების პირველწყაროდ აქ არსებული გერმანული კოლონიები უნდა მივიჩნიოთ, ხოლო აღნიშნული საკრავის რუსეთიდან მასიური შემოღინება მოგვიანო პერიოდში უნდა მომხდარიყო.

გამოყენებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ*. ტ. 2. თბილისი: ხელოვნება.

ბურჭულაძე, გ. (1911). *გერმანული ახალშენები ამიერკავკასიაში*. ტიფლისი.

გაბისონია, თამაზ და მესხი, თამარ. (2005). *ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება*. (სახელმძღვანელო). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

ისტორიულ-ეთნოლოგიური ძიებანი, XI. (2009). თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი.

მანჯგალაძე, გ. (1974). *გერმანელი კოლონისტები ამიერკავკასიაშია*. თბილისი: მეცნიერება.

მინდიაშვილი, ბ. (2010). *ეთნოსები და რელიგიები საქართველოში*. თბილისი: სახალხო დამცველის აპარატის გამოცემა.

შილაკაძე, მანანა. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება.

Басихин, П. (1900). «Немецкая колония на кавказе», *Кавказский вестник*. ст. 14-26, Тбилиси.

Вертков, К. (1963). *Атлас музыкальных инструментов народов СССР*. Москва: Государственное Музыкальное Издательство.

NIKOLOZ JOKHADZE
(GEORGIA)

FOLLOWING THE TRACKS OF *GARMONI* TO GEORGIA

It is thought that *garmoni* was brought to Georgia in the first half of the 19th century from Russia, though no fundamental research concerning this issue has been done. As we know, Germany is a homeland of pneumatic-keyboard (reed) instruments. It seems that those authors who straightforwardly support the idea that the introduction of the *garmoni* into Georgia and the formation of Georgian national variety of the instrument are associated with Russia, overlook the existence of German colonies in the Caucasus, which were formed in the first half of the 19th century and survived until World War II (fig. 1).

The formation of German colonies in the Caucasus was determined by several factors: firstly, German regions were devastated in result of World War I; and secondly, a sectarian, so-called separatists' movement was formed in Germany: it foresaw the end of the world, and its members aimed to settle in the regions close to mount Ararat. Since Russia and Turkey had certain disagreements regarding the territory of Armenia, the migrants considered Georgia the best place to settle. Russian imperial court as well was interested in settling Germans in the Caucasus. It was thought that their relocation to the Caucasus would facilitate the development of different branches of economy.

The first group of German colonists came to Georgia in 1817. They, for the most part, were from the Württemberg province and consisted of 7000 people. The first eight German settlements in the Caucasus were formed in 1818, six of them located in the neighborhoods of Tbilisi: "Neue-tiflis" – the territory around the present Aghmashenebeli Avenue, "Alexanderdorf" – the present day Didube district, "Elizabethtahl" – the present-day village Asureti, and settlements located near Sartichala: "Marienfeld", "Petersdorf", and "Friedentahl". Two settlements out of eight – "Alt Katerinenfeld" and "Annelfeld" – were situated on the territory of present-day Azerbaijan, in particular, not far from Ganja. The number of German colonies in the Caucasus grew gradually, though most of them – almost 21 settlements – were situated in Georgia (fig. 2, 3, 4, 5). The largest among them was "Katerinenfeld" – nowadays known as the city of Bolnisi.

The existence of German communities brought much novelty to Tbilisi and to the region in general, originating various branches of economy and industry. For example, Germans introduced potatoes and factory-brewed beer to Georgia, opened modern pharmacies, developed different crafts, etc. It is interesting as well that the Russian empire put forward certain conditions to those who wanted to emigrate to the Caucasus. Only those who had some knowledge of farming and mastery of a craft were allowed to settle there. German colonies soon reached a high level of development: every settlement had its own church, various enterprises, schools, etc. Local populations learned a lot from the German colonists. And vice versa – the Germans too adapted to our environment, local branches of economy, habits, and traditions. It is known that the majority of them spoke not only their native language, but Georgian as well. Since 1930-s the persecution of Germans began in the USSR; in 1941 every German who lived in the Caucasus and was not married to a local resident was deported to Central Asia. The reason for the deportation was, as declared, espionage of the German population in favor of Nazi Germany.

Information regarding the musical life of the German colonists is rather scarce, since any and all discourse concerning ‘criminal’ nations was banned, and all traces of their existence were purposefully destroyed by the Soviet government. But despite this, if we consider religious life of the former colonists, Lutheran liturgy where music has a particular role, as well as musical instruments that are preserved in families (fisharmonia and clavesin, mainly) we can say that musical life was rather active in these communities.

The role of the German colonists in the introduction of the *garmoni* to the Caucasus and the creation of its local national versions is proven by several facts, such as the following: among the masters of Georgian *garmoni*, the most remarkable is a craftsman who worked during World War II, and whose name was Levochkin. Of course, this surname is not of German origin, but, as a famous *garmoni* performer Koro Katsiashvili said, he knew the master personally and referred to him as a German; he performed on the Georgian variety of *garmoni* (the so-called Tushetian one) and a *tsiko-tsiko*, which were both made by Levochkin. It seems that master Levochkin was a representative of a mixed family, which escaped repressions. A family living in Kardenakhi in the Gurjaani region and was personally acquainted with the master, confirmed that Levochkin was German. On behalf of the University of Ecclesiastical Chant I bought a *garmoni* made by Levochkin from this family.

Attention should be paid to the areas where the *garmoni* is traditional, and to the locations of the German colonies in the Caucasus. We know that there are four main national varieties of the Caucasian *garmoni*: Georgian, Azeri, Adygean, and Ossetian. If we look at the map of the German colonies, we will see that compact settlements of Germans are dense in the territories where the *garmoni* became a traditional instrument and is made in individual workshops. These locations are: in Azerbaijan – the region surrounding Ganja; in Georgia – Tbilisi and the surrounding area, territories around Kartli and Kakheti; in the North Caucasus – the province of Kuban, which immediately borders the Republic of Karachay-Cherkessia, and the territory where the Abazins live. Adygean *garmoni* – “*pshina*” is mainly made in individual workshops in the settlements of the Abazins. As for the Ossetian *garmoni*, it must be said that there were no German settlements in North Ossetia and Ossetian *garmoni* is not manufactured in individual workshops. When World War II was over, an enterprise manufacturing *garmonis*, “Iron Fandiri” was formed in Vladikavkaz; supposedly it was just here that the Ossetian *garmoni* received its final form. The *garmoni*, which was earlier called Ossetian *garmoni* very much resembles Adygean “*pshina*”, and it is possible that it served as a basis for a version of the Ossetian *garmoni*. It must be noted that the performers from Ossetia preferred to order *garmonis* from Georgian masters, and in comparison with the Ossetian *garmoni*, the Georgian version is much more popular in Ossetia and in the North Caucasus in general.

Up to the present, it was generally thought that the *garmoni* was brought to Georgia and, in particular, to Tusheti and Rach’a from the North Caucasus. Let’s discuss the case of Tusheti, where the *garmoni* plays a special role. The closest northern ethnicities bordering Tusheti are the Didos (Avars) and the Chechens. The *garmoni* is not a dominant instrument among the Didos (Avars). We encounter it here, but in contrast to the Caucasian *garmoni*, in this case, we do not have a keyboard instrument, but rather a button bayan or accordion, which appeared in the Caucasus later. In Tusheti the Georgian *garmoni* dominates, which differs from button instruments in principle. The dissemination of the *garmoni* in this area was, presumably, determined by the life style of the Tush people. The *garmoni* was brought to the region not from the North Caucasus, but through the *garmoni* masters living in Tbilisi and its neighborhood. It is noteworthy that the Georgian-type *garmoni* is

encountered among the Kists – the Chechens residing in Georgia, in the Pankisi Gorge (The area of their present residence has no direct connection with Chechen Republic of the Russian Federation).

The distribution of *garmoni* in Rach'a can be explained in a similar way. We know that the residents of Rach'a, in order to earn their living, had to travel to different regions of Georgia, and their number was especially large in Tbilisi. As for Kartli and Kakheti, the *garmoni* and especially its miniature sub-types – Busika and Tsiko-tsiko were rather popular. Supposition that the *garmoni* entered the Caucasus not from Russia, but due to the nation that created it – the German colonists – is strengthened by the fact that in all other parts of the former Russian empire, buttoned *garmonis* are common and not keyboard ones. The only exception is the so-called “Viennese *garmon*” spread in the European part of Russia – it is of German origin, has keys, and resembles the Caucasian *garmoni* by its form as well as mode.

If we accept the widespread opinion that the *garmoni* was brought to Georgia from Russia, then why it did not become traditional in such regions as, for example, Khevi, Khevsureti, Apkhazeti, Mtiuleti, i.e. in the regions of Georgia which immediately border the Russian Federation? It should also be considered that making the instrument traditional and forming a national variety of *garmoni* would, by all means, require knowledge and craft necessary to make instruments, which German population of Georgia had.

Thus, it can be said that the *garmoni* must have been disseminated in the Caucasus by the German colonists. We think that it was just the German community that took part in forming a national Georgian variety of *garmoni*; the mass introduction of this instrument into Georgia from Russia seems to have been an event of later period.

References

- Aslanishvili, Shalva. (1956). *Narkvevebi kartuli khalkhuiri musikis shesakheb (Essays on Georgian Folk Music)*. V.2. Tbilisi, Khelovneba. (In Georgian).
- Burchuladze, G. (1911). *Germanuli akhalshenebi amierkavkasiashi (German Settlements in Transcaucasia)*. Tiflisi. (In Georgian).
- Gabisonia, Tamaz & Meskhi Tamar, (2005). *Kartuli khalkhuri musikaluri shemokmedeba. (Georgian Folk Music. Textbook)*. Tbilisi: The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire. (In Georgian).
- Ictoriul-Etnologiuri dziebani (*Historical-Ethnological Searches*). (2009). XI. Tbilisi: Ivane Javakhishvili Institute of History and ethnology (In Georgian).
- Manjgaladze G. (1974) *Germaneli kolonistebi amierkavkasiashi (German Colonists in Transcaucasia)*. Tbilisi, Metsniereba. (In Georgian).
- Mindiashvili, B.(ed.). (2010). *Etnosebi da religiebi sakartveloshi (Ethnoses and Religious in Georgia)*. Tbilisi: Public Defender's office. (In Georgian).

Shilakadze, Manana. (1970). *Kartuli khalkhuri sakravebi da sakravieri musika (Georgian Folk Instruments and Instrumental Music)*. Tbilisi: Metsniereba.

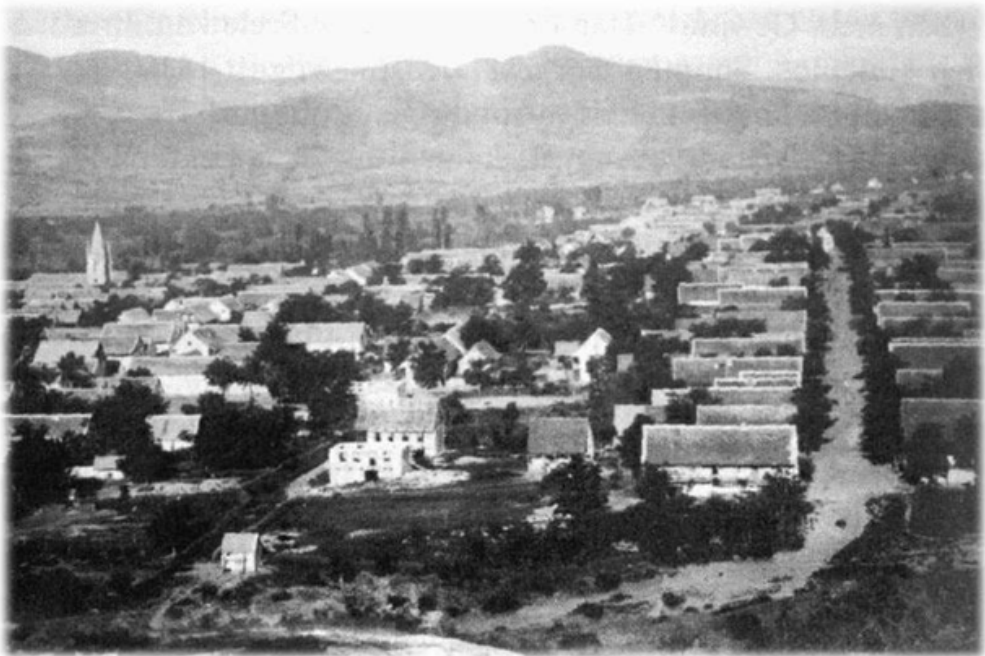
Basikhin, P. (1900). *Nemetskie kolonii na kavkaze (German Colonies in Caucasus)*. Tbilisi, Kavkazski Vestnik, Pp. 14-26. (In Russian).

Vertkov, I. (1963). *Atlas muzikal'nikh instrumentov narodov SSSR (Atlas of Musical Instruments of USSR Peoples)*. Moskva: Gosudarstvennoe Muzikal'noe Izdatel'stvo. (In Russian).

სურათი 1. ქართული (მარცხნივ) და გერმანული (მარჯვნივ) გარმონები.
Figure 1. Georgian (left) and German *garmoni*.



სურათი 2. კატერინენფელდი (დღევანდელი ბოლნისი) ფოტო აღებულია ვიკისაწყობიდან.
Figure 2. Katerinenfeld (present Bolnisi). Photo from Wikimedia Commons.



სურათი 3. გერმანელები ალექსანდერდორფიდან (დღევანდელი დიდუბე). ფოტო ოლესია დიმიტრიჩენკოს საოჯახო კოლექციიდან.

Figure 3. Germans from Aleksanderdorf (present Didube, district of Tbilisi). Photo from the family collection of Olesia Dimitrichenko.



სურათი 4. გერმანელი კოლონისტები საქართველოში. ფოტო ვიკისაწყობიდან.

Figure 4. German colonists in Georgia. Photo from Wikimedia Commons.



სურათი 5. კატერინენფელდის გერმანელების თეატრალური დასი. ფოტო ვიკისაწყობიდან.
Figure 5. Germans theater troupe in Katerinenfeld. Photo from Wikimedia Commons.



მრავალი მაგიდა: მთავი და აოლიფონია

ნამყვანი: იოსებ ჟორდანი

იოსებ ჟორდანი ამ შესავალ სიტყვაში აღნიშნა, რომ მსოფლიოს ბევრი მრავალხმიანი კულტურა სწორედ მთიან რეგიონებშია გავრცელებული. ცნობილია, რომ მთიანი მასივების უდიდესი ნაწილი (ალპები, ბალკანები, პირენეები, კავკასია, ჰიმალაები, ანდები) დასახლებულია ადგილობრივი, ხშირად ფიზიკურად და ლინგვისტურად ძალიან განსხვავებული ხალხებით, და მათ ხშირად აერთიანებთ სასიმღერო კულტურაში მრავალხმიანი ტრადიციების არსებობა. ეს ფაქტი აღძრავს მრავალ საინტერესო და ურთიერთდაკავშირებულ კითხვას: რა აერთიანებს ვოკალურ მრავალხმიანობასა და მთის ხალხებს? წარმოადგენს თუ არა მთები მრავალხმიანობის გაჩენის ხელისშემწყობ ფაქტორს, თუ მთების გეოგრაფიული იზოლაცია ხელს უწყობს მრავალხმიანობის შემონახვას? ავრცელებენ თუ არა მიგრანტი მთიელები მრავალხმიანობას სხვა არამთიან რეგიონებში? აღინიშნა, რომ ამ და მრავალ სხვა კითხვაზე პასუხის გაცემას აუცილებლად ჭირდება კვლევის შედარებითი პერსპექტივის ფართო გამოყენება.

ამერიკელმა ანთროპოლოგმა **პიტერ გოლდმა**, ე.წ. „აზრითი ექსპერიმენტის“¹ სახით, ვრცლად წარმოადგინა საკუთარი მოსაზრება „მთის მუსიკალობის“ შესახებ. მან, კერძოდ, აღნიშნა ვოკალური მრავალხმიანობა, დიდი ალბათობით, კაცობრიობის მუსიკალურობის უძველეს შრეს განეკუთვნება. დღეს მსოფლიოს იზოლირებულ კულტურულ-გეოგრაფიულ რეგიონებში აღმოჩენილი ვოკალური მრავალხმიანობა იცვლება ჰოკეტიდან ბურდონამდე, პარალელურ და კონტრაპუნქტულ ჯგუფურ სიმღერამდე. არქაული მრავალხმიანობის გადარჩენის ძირითადი მიზეზი არის ამ ტრადიციების მთის სიმკაცრეში განცალკევებულობა, მიუხედავად იმისა, რომ სხვა ვრცელი გარემოც, როგორცაა ჯუნგლები, ქმნის ისეთ კონტექსტს, რომელშიც ასეთი გადარჩენილი არქაული შრეები შეიძლება ყვაოდეს.

ეს აზრითი ექსპერიმენტი არის თეორიული ანალიზი იმისა, თუ როგორი შთამაგონებელია მთის გარემო – როგორც ცნობიერად ისე ქვეცნობიერად – ძირითადი მუსიკალური სტრუქტურებისთვის დასავლურ კლასიკურ და ტრადიციულ ხალხურ კომპოზიციებში. პირველ შემთხვევაში, შედარებით ჩვეულებრივია დაპროგრამებული კომპოზიციები, რომლებიც წარმოადგენს მთებს, ზღვებსა და ა.შ. მე-20 საუკუნის დასაწყისის სომეხი კომპოზიტორის გრიჟორ სუნის საგუნდო ნაწარმოები ალაგიაზი თითქოს მიჰყვება სომხეთის წმინდა ვულკანური წარმოშობის მთის არაგათის მწვერვალების არასწორ კონტურებს მთავარი თემის მისეულ ნოტაციაში.

მეორე შემთხვევაში ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობა საქართველოში, შესაძლოა, კარგად განასახიერებდეს რეგიონის მთის მწვერვალებს, მაგრამ არა აუცილებლად მიზანმიმართულად, ცნობიერად. ამის საილუსტრაციოდ, ჩვენ განვიხილავთ ქართული მრავალხმიანობის ორ სტილურ ტრადიციას: სვანებისა და კახელების ვოკალურ ტრადიციას. სვანეთში მთის ქედები აღიქმება, როგორც ქანებისა და მცენარეების თანმიმდევრული პარალელური ტალღები, რომლებიც, თითქოს, სვანური სიმღერების ვერტიკალური სამხმიანი სტრუქტურის პოტენციურ მოდელს იმეორებენ. ხოლო კახეთში, ალაზნის ველის ფართო სივრცე, მის ზემოთ და მიღმა, კავკასიონის დათოვლილ მწვერვალებთან და ქედებთან ერთად, მაყურებელს/მსმენელს წარმოუდგენს კახელების ვოკა-

¹ აზრითი ექსპერიმენტი მეცნიერების ზოგიერთ დარგში, მაგ., ფილოსოფიასა და ფიზიკაში, აღნიშნავს არა რეალურ, არამედ წარმოსახვით ექსპერიმენტს.

ლური მრავალხმიანობისთვის ტიპურ ორი ხმის ჩახლართულ ურთიერთკავშირს ღრმა გაბმული ბანის ზემოთ.

ი. ჟორდანიასა და პ. გოლდის გამოსვლები ილუსტრირებული იყო აუდიო და ვიდეო მაგალითებით.

დისკუსიაში, რომელმაც ცოცხლად და საინტერესოდ ჩაიარა, მონაწილეობა მიიღეს სხვადასხვა კულტურის წარმომადგენელმა მეცნიერებმა (დაივა რაჩინაიტემ, თამაზ გაბისონიამ, რაზვან როშუმ, ანდრეა კუზმიჩმა, ულრის მორგენშტერნმა, სუზან როზენბერგმა, გიომ ვეიემ, გიორგი კრავეიშვილმა, ნინო რაზმაძემ, მერი-სოფია ლაკოსიმ, აბდულა აკატმა), რომელთაც გააფართოვეს დისკუსიის გეოგრაფია და თემატიკაც. აღინიშნა, მაგალითად, რომ მთიელთა კულტურა საინტერესოა არა მარტო მრავალხმიანობის არსებობის ფაქტის გამო, არამედ კიდევ მრავალი, მეტად საინტერესო სოციალური, ყოფითი, რელიგიური, კულტურული ელემენტის გამოც. ეს ელემენტები, როგორც წესი, მიგვითითებენ მთებში ყოფისა და კულტურის ადრეული ფენების არსებობაზე. ეს ყოველივე, ალბათ, იმაზე მიგვითითებს, რომ მთიანი რეგიონი არის, უპირველეს ყოვლისა, იზოლაციის მძლავრი ფაქტორი, რაც ხელს უწყობს მატერიალური და არამატერიალური ყოფის უძველესი ელემენტების შემონახვას. ეს კი კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ მრავალხმიანობა ადამიანური ისტორიის უძველეს პერიოდში უნდა იყოს დამკვიდრებული.

დისკუსიაში მონაწილე მეცნიერებმა კონკრეტული ფაქტებისა და დაკვირვებების მოხმობით განიხილეს იზოლაციის, მიგრაციების, კულტურული სტაბილურობის საკითხები. საბოლოოდ ყველამ გაიზიარა ი. ჟორდანიას დასკვნითი მოსაზრება, რომ მსოფლიოს მთიანი რეგიონების ყოველმხრივი, მრავალასპექტიანი შესწავლა მრავალი ახალი, საინტერესო აღმოჩენის გაკეთების საშუალებას მოგვცემს.

ROUND TABLE: POLYPHONY AND MOUNTAINS

Speaker: Joseph Jordania

In his introduction speech **Joseph Jordania** noted that many polyphonic cultures of the world are dispersed throughout mountainous regions. It is a well-known fact that most mountain ranges (the Alps, the Balkans, the Pyrenees, the Caucasus, the Himalayas, the Andes) are frequently inhabited by physically and linguistically diverse peoples, whose common feature is the existence of polyphonic traditions in their vocal culture. This fact arouses many interesting and interrelated questions: what unites polyphony and highlanders? Are mountains a contributing factor for the emergence of polyphony, or does geographical isolation of the mountains help preserve polyphony? Do migrant highlanders spread polyphony in non-mountainous regions? It was mentioned, that the answer to this and other questions definitely warrants a wider application of comparative research.

As a so-called “thought experiment”, American anthropologist **Peter Gold** presented his detailed opinion about “the musicality of mountains”. In particular, he noted that in all likelihood, vocal polyphony belongs to the earliest stratum of human musicality. Found today in isolated cultural-geographic regions of the world, vocal polyphony ranges from hocketing to drone, parallel and contrapuntal group singing. A primary causative factor for the survival of archaic polyphony is the isolation of these traditions in mountain fastnesses, although other far-flung environmental milieus, such as dense jungle forests, provide suitable contexts, in which such archaic survivals may flourish.

This thought experiment is a theoretical examination of how mountainous environments lend inspiration - both consciously and unconsciously - to underlying musical structures in western classical and traditional folk compositions. In the former instance, programmed compositions representing mountains, seas, and so forth are relatively commonplace. The early 20th century Armenian composer, Grikor Suni’s choral work, *Alagyaz* embodies the contours of Armenia’s sacred volcanic mountain, Aragats, by deliberately following the jagged line of its summits in his notation of the main theme.

In the latter instance, traditional vocal polyphony in Georgia may well embody the character of regional mountainscapes, but not necessarily in a deliberate, conscious manner. To illustrate this, we consider two stylistic traditions of Georgian folk polyphony: the singing of the Svan people and the vocal tradition of Kakhetians. In Svaneti, the mountain ridges are experienced as successive parallel waves of rock and flora, lending a potential model to the vertical three-part structure of their songs. While in Kakheti, the Alazani river Valley’s broad expanse, together with the snowcapped Caucasus range’s intersecting peaks and ridges above and beyond it, suggest to the viewer/listener the intricate interplay of two upper voices singing above deep basso pedal tones, which is typical of the Kakhetians’ distinctive vocal polyphony.

The presentations of **Joseph Jordania** and **Peter Gold** were illustrated with audio and video examples.

The participant scholars of the lively and interesting discussion, representing diverse cultures (Daiva Račiūnaitė, Tamaz Gabisonia, Răzvan Roșu, Andrea Kuzmich, Ulrich Morgenstern, Susanne Rosenberg, Guillaume Veillet, Giorgi Kraveishvili, Nino Razmadze, Meri-Sofia Lakopoulos, and Abdullah Akat), expanded both the geography and the themes of the discussion. For instance,

it was marked that the culture of highlanders is interesting not only for polyphony, but also for the elements of social life, religion, and culture. These elements, as a rule, point to the existence of early life and culture in the mountains. All this may indicate that a region's mountainous landscape is primarily a strong factor of isolation, contributing to the preservation of the elements of tangible and intangible culture. This is yet another proof that polyphony may have been introduced in the ancient period of human history.

Based on specific facts and observations, the participants of the discussion touched upon the issues of isolation, migration, and cultural stability. Eventually everyone shared J. Jordania's conclusive opinion that comprehensive, multi-faceted study of mountainous regions will allow us to make many new, interesting discoveries.

ავტორების შესახებ (კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

CONTRIBUTORS (In the order of appearance in the volume)

იოსებ ჟორდანია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის მუსიკის კონსერვატორიის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი (ავსტრალია, საქართველო)

Joseph Jordania, Doctor of Arts, Honorary Fellow at the Melbourne Conservatorium of Music University of Melbourne (Australia/ Georgia)

josephjordania@yahoo.com.au

ანდრეა კუზმიჩი, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნო-მუსიკოლოგი (კანადა)

Andrea Kuzmich, Ph.D in Ethnomusicology (Canada)

singinkuz@gmail.com

პიოტრ პოდლიპნიაკი, პოზნანის ადამ მიცკევიჩის უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის ასისტენტი პროფესორი (პოლონეთი)

Piotr Podlipniak, Assistant professor at the Institute of Musicology of Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland)

podlip@poczta.onet.pl

კლეიტონ პარი, ალბიონის კოლეჯის (მიჩიგანი) მუსიკის პროფესორი და საგუნდო საქმიანობის ხელმძღვანელი (აშშ)

Clayton Parr, Professor of Music and Director of Choral Activities at Albion College, Michigan (USA)

cparr@albion.edu

ანა პიოტროვსკა, ფილოსოფიის დოქტორი, იაგიელონიის უნივერსიტეტის მუსიკის თეორიისა და ანთროპოლოგიის კათედრის ასოცირებული პროფესორი (პოლონეთი)

Anna Piotrowska, PhD, Associated Professor at the Department of History and Theory of Music at Jagiellonian University (Poland)

agpiotrowska@interia.pl

ნინო ღამბაშიძე, ისტორიის დოქტორი, ეთნოლოგი. ივ. ჯავახიშვილის სახ.ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი (საქართველო)

Nino Ghambashidze, Doctor of History, ethnologist. Researcher at Ivane Javakhishvili Institute of History and Ethnology (Georgia)
Nino Makharadze, Ethnomusicologist, Doctor of Musicology, Professor at Ilia State University (Georgia)

nino-gambashidze1955@yahoo.com

ნინო მახარაძე, ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი (საქართველო)

Nino Makharadze, Ethnomusicologist, Doctor of Musicology, Professor at Ilia State University (Georgia)

nino.makharadze@iliauni.edu.ge

სუზან როზენბერგი, პროფესორი და შვედეთის მუსიკის სამეფო კოლეჯის მუსიკოლოგიის დოქტორი (შვედეთი)

Susanne Rosenberg, Doctor of Music (DocMus), professor in folk singing and at the Royal College of Music, (Sweden)

susanne.rosenberg@kmh.se

ჟანა პარტლასი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ესტონეთის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის ასოცირებული პროფესორი (ესტონეთი)

Žanna Pärtlas, Doctor of Musicology, Associate Professor of the Estonian Academy of Music and Theatre (Estonia)

zhanna@ema.edu.ee

იზალი ზემცოვსკი, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, იაპონიის კუნსტისა და ფუმის კოიძუმის პრიზების მფლობელი ეთნომუსიკოლოგიაში (აშშ/რუსეთი)

Izaly Zemtsovsky, PhD in ethnomusicology, holder of Jaap Kunst and Koizumi Prizes for Ethnomusicology (USA/Russia)

izalma49@gmail.com

რაზვან როშუ, ანთროპოლოგი, ეთნოლოგი და ტრადიციული მუსიკის შემსრულებელი ტრანსილვანიიდან (ავსტრია)

Răzvan Roșu, Anthropologist, ethnologist and traditional music player from Transylvania (Austria)

razvan-motzu@yahoo.com

ლიუ ქსიანგკუნი, შანხაის კონსერვატორიის მაგისტრანტი ეთნომუსიკოლოგიაში; კომპოზიციის ბაკალავრი (ჩინეთი)

Liu Xiangkun, Graduate Student at the Shanghai Conservatory of Music Bachelor's Degree in composition, BA in composition (China)

achorripsis119@gmail.com

ნანა მჟვანაძე, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, ანსამბლ „სათანაოს“ სოლისტი და ქართული ხალხური მუსიკის საერთაშორისო პედაგოგი (საქართველო)

Nana Mzhavanadze, PhD Candidate at Ilia State University. She is a soloist of the female ensemble “Sathanao” and an international teacher of traditional Georgian Music (Georgia)

kravailile@hotmail.com

ელგუჯა დადუნაშვილი, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი ფოლკლორისტიკის განხრით, ილიას უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი (საქართველო)

Elguja Dadunashvili, Doctor of Philological Sciences (folkloristics), associate professor at Ilia State University (Georgia)

elguja.dadunashvili@uni-jena.de

იანიკა ორას, ესტონეთის ლიტერატურის მუზეუმის ესტონური ფოლკლორის არქივის უფროსი მეცნიერ თანამშრომელი (ესტონეთი)

Janika Oras, Senior Researcher at the Estonian Folklore Archives of Estonian Literature Museum (Estonia)

janika@folklore.ee

დავით შუგლიაშვილი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, საეკლესიო მუსიკის სპეციალისტი, ეთნომუსიკოლოგი (საქართველო)

Davit Shugliashvili, Doctor of Musicology, Specialist of Church Music, Ethnomusicologist, Associate Professor. Director of the Anchiskhati Ensemble (Georgia)

davidshugliashvili@yahoo.com

მარიო მორელი, მუსიკოსი, მკვლევარი, ხმის რეჟისორი და ეთნომუსიკოლოგი, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრანტი იორკის უნივერსიტეტში (კანადა)

Mario Morello, Musician, researcher, arranger, and ethnomusicologist, Master student in Ethnomusicology at York University (Canada)

mariomorello.mail@gmail.com

გიომ ვეიე, ეთნომუსიკოლოგიის მკვლევარი. მუშაობს ალპების მუსიკის კვლევისა და პოპულარიზაციის ასოციაციაში ნაკვალევთა მიწა (საფრანგეთი)

guillaume.n.veillet@gmail.com

გიორგი კრავეიშვილი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი ეთნომუსიკოლოგიაში (საქართველო)

kravigio@gmail.com

დანიკა ბოისე, შუა საუკუნეებისა და ადრეული თანამედროვე კვლევების მაგისტრი და ვიქტორიას უნივერსიტეტის განათლების ბაკალავრი (კანადა)

danica.boyce@gmail.com

მერი-სოფია ლაკოსი, მუსიკოსი, მთარგმნელი სპარსული და ბერძნული ენებიდან. მღერის და უკრავს სხვადასხვა ანსამბლში (ფინეთი)

merisofialakopoulos@gmail.com

სოფიკო კოტრიკაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი ეთნომუსიკოლოგიაში, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმის თანამშრომელი (საქართველო)

sopiko.kotrikadze.1@iliauni.edu.ge

სიმჰა არომი, დოქტორი, პარიზის სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის საპატიო დირექტორი (საფრანგეთი)

simha.arom@gmail.com

ფლორან კ. დერა, ფრანგი კომპოზიტორი, პარიზის სორბონის უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის მაგისტრი, დასავლეთის კათოლიკური უნივერსიტეტის (ანჟერი) პედაგოგი (საფრანგეთი)

florentcarondarras@gmail.com

ფრანკ შერბაუმი, პოტსდამის უნივერსიტეტის გეოფიზიკის პროფესორი და გერმანიის ეროვნული სამეცნიერო აკადემიის არჩეული წევრი (გერმანია)

frank.scherbaum@geo.uni-potsdam.de

Guillaume Veillet, Researcher in Ethnomusicology, works for Terres d'Empreintes, an association dedicated to the study and promotion of Alpine music (France)

Giorgi Kraveishvili, Doctoral student in Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

Danica Boyce, Graduated Masters of Medieval and Early Modern Studies and a Bachelor of Education from the University of Victoria (Canada)

Meri-Sofia Lakos, Freelance musician, works as an interpreter of Persian and Greek languages, sings and plays in different ensembles (Finland)

Sopiko Kotrikadze, MA in Ethnomusicology, doctoral student at Ilia State University, works at the State Museum of Georgian Folk Song and Instruments (Georgia)

Simha Arom, Dr., Emeritus Director of Research at the French National Center for Scientific Research (C.N.R.S.) (France)

Florent C. Darras, French music composer, MA in musicology from the Paris-Sorbonne University, teaching at Université Catholique de l'Ouest in Angers (France)

Frank Scherbaum, Professor of Geophysics at the University of Potsdam, Elected member of the German National Academy of Sciences (Germany)

თამარ ჩხეიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისა და გიორგი მთაწმინდელის სახ. გალობის უმაღლესი სასწავლებლის ასოცირებული პროფესორი, კონსერვატორიის ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის უფროსი (საქართველო)

tchkheidze69@gmail.com

ოლივიე ტურნი, დოქტორი, მუსიკოლოგი და ეთნომუსიკოლოგი, საფრანგეთის სამეცნიერო კვლევითი ცენტრის მკვლევარი (საფრანგეთი)

olivier.tourny@idmecs.cnrs.fr

ჯონ ა. გრემი, ფილოსოფიის დოქტორი (პრინსტონის უნივერსიტეტი), დამოუკიდებელი მკვლევარი (აშშ)

johngraham221@gmail.com

ეკატერინე ყაზარაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი საეკლესიო მუსიკოლოგიაში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი, მუშაობს კონსერვატორიის საეკლესიო მუსიკის მიმართულების სპეციალისტად და გიორგი მთაწმინდელის სახელობის გალობის უნივერსიტეტის სასწავლო პროცესის მართვის სამსახურის უფროსად (საქართველო)

eka.kazarashvili@tsc.edu.ge

ნინო ციციშვილი, ეთნომუსიკოლოგი, შემსრულებელი, გუნდის ხელმძღვანელი და მუსიკის არანჟირების ავტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის საპატიო მკვლევარი და მელბურნის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ქართული გუნდის ხელმძღვანელი (ავსტრალია/საქართველო)

ninotsitsi@yahoo.com.au

მეთიუ ნაითი, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგიის სახესიო ინსტრუქტორი ვინიპეგში (კანადა)

matthew.e.knight@gmail.com

მანუელ ლაფარგა, ვალენსიის ხოაკინ როდრიგოს სახელობის მუსიკის უმაღლესი კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიისა და ესთეტიკის პროფესორი (ესპანეთი)

mlafargam@ono.com

Tamar Chkheidze, Dr. of Arts, Associated Professor of Tbilisi State Conservatoire and Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant. Head of Quality Assurance Department of the Conservatoire (Georgia)

Olivier Tourny, Doctor, musicologist and ethnomusicologist, researcher at the French Scientific Research Center (CNRS) (France)

John A. Graham, PhD in ethnomusicology from Princeton University, independent scholar (USA)

Ekaterine Qazarashvili, MA in Ecclesiastical Musicology, doctoral student of Tbilisi State Conservatoire, a specialist at the Church Music direction of Tbilisi State Conservatoire, head of the Management Service of the Study Process at Giorgi Mtatsmindeli University of Chants (Georgia)

Nino Tsitsishvili, ethnomusicologist, performer, choir director and arranger from Melbourne, Australia. An Honorary Research Fellow at the University of Melbourne and Director of the Georgian Choir at Melbourne Polytechnic (Australia/Georgia)

Matthew Knight, PhD candidate at the University of Illinois, and a sessional instructor in ethnomusicology in Winnipeg (Canada)

Manuel Lafarga Marques, Professor of Music History and Aesthetics at Higher Conservatory of Music Joaquín Rodrigo of Valencia (Spain)

პენელოპე სანს გონსალესი, ვალენსიის უნივერსიტეტის კურსამთავრებული მუსიკალური განათლების განხრით, პედაგოგი და დამოუკიდებელი მკვლევარი (ესპანეთი)

penelopesanzgonzalez@gmail.com

Penelope Sanz Gonzalez, Graduate of Valencia University (Music Education), teacher and independent researcher (Spain)

ულრიხ მორგენშტერნი, ფილოსოფიის დოქტორი სისტემურ მუსიკოლოგიაში, ვენის მუსიკისა და სამემსრულებლო ხელოვნების უნივერსიტეტის სრული პროფესორი. ფრანკფურტისა და კიოლნის უნივერსიტეტების მინვეული პროფესორი (ავსტრია)

morgenstern@mdw.ac.at

Ulrich Morgenstern, Ph.D. in Systematic Musicology, full Professor at the University of Music and Performing Arts Vienna (Austria)

დაივა რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ლიტვის მუსიკალური აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გამგე და დოცენტი (ლიტვა)

daivavy@lmta.lt

Daiva Raciunaite-Viciniene, Doctor of Arts, Associated Professor and Head of Ethnomusicology Department at Lithuanian Academy of Music (Lithuania)

გორდანა ბლაგოვეჩი, ფილოსოფიის დოქტორი, სერბეთის მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი (სერბეთი)

gblagojevic@hotmail.com

Gordana Blagojevic, PhD, Senior Research Associate at the Institute of Ethnography of the Serbian Academy of Sciences and Arts (Serbia)

მაკა ხარძიანი, ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და გიორგი მთაწმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლესი სასწავლებლის ასოცირებული პროფესორი; ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტმკსც-ის სპეციალისტი (საქართველო)

maka.khardziani@yahoo.com

Maka Khardziani, Ethnomusicologist, Doctor of Musicology, associate professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University and Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational Institution of Ecclesiastical Chant; a specialist at the IRCTP of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ნიკოლოზ ჯოხაძე, გიორგი მთაწმინდელის სახ. გალობის უნივერსიტეტის მონვეული ლექტორი, სწავლობდა საქართველოს ტექნიკურ უნივერსიტეტში, ენერგეტიკისა და ტელეკომუნიკაციის ფაკულტეტზე და ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში, მეცნიერებისა და ხელოვნების ფაკულტეტზე (საქართველო)

nikolozjokhadze@gmail.com

Nikoloz Jokhadze, Invited lecturer at Giorgi Mtatsmindeli High School of Chanting since, Majored power engineering and telecommunications at the Technical University of Georgia and history at the School of Arts and Sciences of Ilia State University (Georgia)

სიმპოზიუმი ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის
ბ-ნ გიორგი მარგველაშვილის პატრონაჟით

THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF
Mr. GIORGI MARGVELASHVILI, PRESIDENT OF GEORGIA

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი
საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:

INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF
TBILISI STATE CONSERVATOIRE
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG
THE FOLKLORE STATE CENTRE OF GEORGIA



სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში
THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE TBILISI STATE CONSERVATOIRE

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8/10
8/10, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA

ტელ./PHONE: (+995 32) 2998953
ფაქსი/FAX: (+995 32) 2987187
ელ-ფოსტა/E-MAIL: polyphony@conservatoire.edu.ge

www.polyphony.ge
www.polyphony.symposium.ge

